This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

AN

E. T. A. Hoffmann.

5771

Sein Leben und seine Werke.

Von

Georg Ellinger.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1894.

M. D.

Verlag von **Leopold Voss** in **Hamburg**, Hohe Bleichen 34.

Schiller

in seinem

Verhältnis zur Freundschaft und Liebe

sowie in seinem inneren Verhältnis zu

Goethe.

Von

Gustav Portig.

1894. *M.* 16.—, gebunden *M.* 18.—.

Briefe von Anna Maria von Hagedorn

an ihren jüngeren Sohn Christian Ludwig 1731—32.

Herausgegeben von

Dr. Berthold Litzmann.

Dozent der Universität Jena.

M. 2.50.

Christian Ludwig Liscow

in seiner litterarischen Laufbahn.

Von **Berthold Litzmann.**

M. 4.50.

Schröder und Gotter.

Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte.

Briefe **Friedrich Ludwig Schröders** an **Friedrich Wilhelm Gotter.**

1777 und 1778.

Eingeleitet und herausgegeben

von **Dr. Berthold Litzmann,**

a. o. Professor der deutschen Litteraturgeschichte in Jena.

M. 3.—.

Friedrich Ludwig Schröder.

Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte.

Von **Berthold Litzmann,**

Professor a. d. Universität Bonn.

Zweiter Teil.

Mit 4 Porträts in Heliogravüre. 1894. *M.* 8.—, geb. *M.* 10.—.

(**Erster Teil**, 1890. *M.* 8.—, geb. *M.* 10.—.)

AN
(Hoffmann, E.)
Ellinger

Im gleichen Verlage erschien:

Novalis.

(Friederich von Hardenberg.)

Eine biographische Charakteristik.

Von

Just Bing.

1893. M. 4.—, geb. M. 5.—.

Aus einigen Beurteilungen dieses Buches nur folgendes:

..... Zu einer wirklichen Erfassung von Novalis' Eigenart und Dichtung mufs Bing's Buch als unentbehrlich bezeichnet werden.

Blätter für literarische Unterhaltung.

..... Vielleicht am meisten hat E. T. A. Hoffmann Motive benutzt, die von Novalis herstammen. So die Doppelgängerei in den „Elixiren des Teufels" und die romantische Welt der Dichtung im „Goldenen Topf"..... Jedenfalls wird das schöne Buch von allen Freunden der Litteratur mit grofser Freude begrüfst werden. *Hamburger Fremden-Blatt.*

Endlich wieder einmal eine erfreuliche litterarhistorisch-ästhetische Monographie ohne philologische Akribie und ohne Lesartenkram, einfach, sachlich, aber in die Tiefe steigend, wo das reine poetische Gold liegt..... *Gegenwart.*

E. T. A. Hoffmann.

Sein Leben und seine Werke.

Von

Georg Ellinger.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1894.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

264137B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1944 L

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Den Freunden bei Luther und Wegner
und im roten Meere.

Zeitlin 15 Nov. 1943

Vorwort.

In dem vorliegenden Buche wird der Versuch gemacht, Hoffmanns Leben zu erzählen und seine künstlerische Wirksamkeit nach ihrem Wesen und ihrer Bedeutung darzustellen. Es ist bekannt, daß Hoffmanns Interesse zwischen drei Kunstgebieten geteilt war, aber so mächtig es ihn immer auch namentlich zur Musik hinzog, so ist es doch der Poet, der im Andenken der Nation und des Auslandes fortlebt. Und da Hoffmann selbst in den letzten Jahren seines Lebens jeder umfänglicheren produktiven Thätigkeit auf dem Gebiete der Musik und der Malerei entsagte und ausschließlich in der Poesie aufging, so erwächst auch dem Biographen die Pflicht, die dichterischen Werke in den Mittelpunkt seiner Darstellung zu rücken. Dennoch ist Hoffmanns Poesie durch so viele Fäden mit den beiden anderen Künsten, vor allem mit der Musik, verbunden, daß eine eingehendere Berücksichtigung seiner musikalischen Arbeiten durchaus geboten schien. Hier erschloß sich nun dem Biographen ein reicher Schatz in dem handschriftlichen musikalischen Nachlaß Hoffmanns, den die musikalische Abteilung der königlichen Bibliothek in Berlin birgt und der die große Mehrzahl der Kompositionen Hoffmanns umfaßt.

Ich habe Hoffmanns Kompositionen auf der musikalischen Abteilung der königlichen Bibliothek benutzen dürfen und der Arbeit genau ein Jahr gewidmet; sie würde mich aber vielleicht noch längere Zeit in Anspruch genommen haben, wenn nicht auch mir Herr Kustos Dr. Kopfermann mit der liebenswürdigen Bereitwilligkeit entgegengekommen wäre, die schon so viele Musikfreunde rühmend hervorgehoben haben. Notenbeispiele zu geben, war diesmal leider nicht

möglich; sollte das Buch eine neue Auflage erleben, so würde der Herr Verleger gewiß gern bereit sein, etwaigen nach dieser Richtung hin geäußerten Wünschen entgegenzukommen. Außer den Kompositionen konnte ich auch noch einige bisher unbekannte kleinere handschriftliche Stücke verwerten, die mir durch die Freundlichkeit der Herren Ernst von Wildenbruch und Erich Schmidt zugänglich gemacht worden sind. Auch glückte es mir, bei der genauen Durchforschung des gedruckten Materiales noch mehrere unbekannte Arbeiten Hoffmanns aufzufinden, von denen die Rezension der Coriolanouverture sowie der Aufsatz: Alte und neue Kirchenmusik uns eine wirkliche Bereicherung unserer Kenntnis von Hoffmanns künstlerischen Anschauungen gewähren. Für die Untersuchung gegen den Turnvater Jahn standen mir die Akten des geh. Staatsarchivs zu Gebote; leider wurde mir die Benutzung der Akten über die Klage Jahns gegen Kamptz, sowie über die Untersuchung gegen Hoffmann nicht gestattet. Ich mußte mich daher für die beiden letzten Punkte auf die Auszüge beschränken, die A. Wellmer (vgl. unten S. 220) sich seinerzeit aus diesen Akten gemacht hat; doch scheinen Wellmers Notizen im Gegensatze zu seinen sonstigen Mitteilungen über Hoffmann zuverlässig zu sein.

Hoffmann hat mich schon seit meiner Jugend lebhaft angezogen, und der Plan zu dem vorliegenden Versuch ist in erster Linie aus meiner Bewunderung vor dem Dichter, erst in zweiter aus litterarhistorischem Interesse erwachsen. Meine Arbeit ist daher für die Freunde der Poesie bestimmt, und während ich sie schrieb, habe ich zunächst als Leser mir den Freundeskreis gedacht, dem das Buch gewidmet ist. — Wenn ich bei der Beurteilung Hoffmanns als Menschen in vielen Fällen zu einem für Hoffmann günstigen Resulate gekommen bin, so hat meine Verehrung vor dem Dichter auf mein Urteil keinen Einfluß ausgeübt. Ich kann versichern, daß es mir an redlichem Bemühen, die Wahrheit zu erkennen, nicht gefehlt hat. Bei Hoffmann liegt indessen der Fall so, daß die meisten derer, die über sein Leben Bericht erstattet haben, gar nicht im stande waren, ein richtiges Urteil über ihn abzugeben. Namentlich Hitzig war in Charakter und Lebensanschauung Hoffmann so diametral entgegengesetzt, daß ihm

Vieles an Hoffmann in einem schiefen Lichte erscheinen mußte. Bei einer solchen Sachlage ist es nicht allein das Recht, sondern sogar die Pflicht des Biographen, jeden einzelnen Punkt noch einmal sorgfältig zu prüfen und nicht ohne weiteres das Urteil des Berichterstatters nachzuschreiben.

Bei der Fixierung der litterarischen Stellung Hoffmanns lag es mir vor allem daran, die Quellen aufzudecken, aus denen der Dichter die nachhaltigste Nahrung gesogen hat. Auch auf diesem Gebiete mußte einer weit verbreiteten Meinung entgegengetreten werden. Nach der Ansicht der Meisten, die über Hoffmann das Wort ergriffen haben, wäre Hoffmann hauptsächlich durch Jean Paul beeinflußt worden. Dem ist indessen keineswegs so. Nur in seiner Jugend steht Hoffmann unter dem Banne Jean Pauls; aber schon in den ersten Bänden der Phantasiestücke tritt Jean Pauls Einwirkung durchaus hinter den Anregungen zurück, die Hoffmann von der Romantik, namentlich von Tieck, Wackenroder und Novalis, empfing, und in der Folgezeit verschwindet sie vollständig. Dazu kommt, daß stoffliche Entlehnungen aus Jean Paul bei Hoffmann nirgends nachzuweisen sind. —

Mit tiefer Bewegung gedenke ich noch der kurzen Polemik, die S. 154 an die Beurteilung des letzten Finales im Freischütz angeknüpft wird. Sie richtet sich gegen eine Ansicht Philipp Spittas, die mir seit dreizehn Jahren bekannt ist. Als ich die Worte niederschrieb, stand der unvergeßliche Mann noch in der Vollkraft seines Lebens und Schaffens vor uns, und Niemand konnte ahnen, daß seinem unermüdlichen Streben so bald ein Ziel gesetzt sein sollte. Es war mir während der Arbeit eine angenehme Hoffnung, ihm dieses Buch, von dessen Vorbereitung er nichts wußte, zu überreichen und ihn unter Hinweis auf die obenerwähnte Stelle an ein vor langen Jahren zwischen uns geführtes Gespräch zu erinnern, dessen Hauptgegenstand eine Wertabschätzung des Freischütz und der Euryanthe bildete und in dem auch das Finale zur Sprache kam. Er würde sich wahrscheinlich jener Unterredung noch erinnert und wohl lächelnd des jugendlichen Ungestüms gedacht haben, mit dem ich damals meine entgegengesetzte Meinung verfocht. Nun ist er von uns gegangen, und mit dem

Gefühle inniger Dankbarkeit verbindet sich jetzt die tiefe, wehmütige Trauer um all das Große, was uns in ihm entrissen ist. —

Und so trete denn das Büchlein seinen Weg an! Die deutsche Litteraturgeschichte ist lange Zeit ungerecht gegen Hoffmann gewesen; möchte dieser erste größere Versuch, ihm gerecht zu werden, freundliche und teilnehmende Leser finden!

Sankt Peter an der Nordsee, im Juli 1894.

Georg Ellinger.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Heimat und Jugend 1

Verschiedene Züge im ostpreußischen Volkscharakter. — Ihr Hervortreten in der litterarischen Entwickelung. — Hoffmanns Eltern. — Erziehung im Hause der Großmutter. — Entwickelung des Knaben. — Hippel.

Erste Jünglingszeit 12

Auf der Universität. — Trennung von Hippel. — Frau Hatt. — Poetische Eindrücke. — Eigene poetische Arbeiten; ihr Charakter. — Amtsreisen mit Vöthöry; Tod der Mutter. — Abreise nach Glogau; Wiedersehen mit Hippel.

Lehrjahre 19

Verhältnisse in Glogau. — Frau Hatt und Micheline Rorer. — Reise nach der sächsischen und böhmischen Schweiz. — Übersiedelung nach Berlin. — Litterarisches Leben in Berlin. — Eindrücke auf dem Gebiete der Musik und Malerei. — Zurückgezogenes Leben in Berlin. — Übersiedelung nach Posen. — Ausschweifendes Leben. — Scherz, List und Rache. — Overtura, musica per la chiesa. — Strafversetzung nach Plozk. — Verheiratung mit Micheline Rorer.

In der Verbannung 28

Leben in Plozk. — Hoffmanns Frau. — Singspiele. — Sinfonie. — Zwei Sonaten. — Lustspiel: Der Preis. — Schreiben eines Klostergeistlichen. — Sehnsucht nach Freiheit. — Versetzung nach Warschau.

Die Romantik 35

Warschau. — Hitzig. — Übereinstimmung der Hauptprinzipien der Romantik mit Hoffmanns geistiger Anlage. — Tieck. Wackenroder. Brentano. — Deutsche Vorzeit. — Zacharias Werner. — Gründung des Musikvereins und Hoffmanns Beteiligung.

Die Kompositionen der Warschauer Zeit 44

Gozzi. — Brentanos lustige Musikanten. — Harlekin-Ballett. — Musik zu Werners Kreuz an der Ostsee (Gesamturteil S. 48). — Liebe und Eifersucht (Stoff S. 48; Solonummern S. 49; Ensemblestücke S. 50; Gesamturteil S. 51). — Nicht Erhaltenes und Entwürfe (Kanonikus von Mailand und Faust). — Messe. — Zusammenfassendes Urteil.

Seite

Äußere Bedrängnisse 54
Auflösung der Regierung in Warschau. — Hoffmann in Berlin. — Der Trank der Unsterblichkeit. — Hoffmanns Patriotismus.

Bamberg 60
Hoffmann als Musikdirektor in Bamberg. Enttäuschungen. — Julia. — Bekanntenkreis; C. F. Kunz. — Verbindung mit Rochlitz. — Holbein. — Erneute Thätigkeit am Theater. — Zeichnungen. — Kompositionen (Weltliche Vokalkompositionen S. 64; Instrumentalkompositionen: zwei Sonaten, Harfenquintett S. 65; geistliche Vokalkompositionen: Acapellachöre S. 66. Miserere S. 67). — Entstehung des Textbuches der Undine.

Hoffmann als Musikkritiker 69
Grundcharakter der Recensionen. — La chasse von Mehul. — Coriolanouverture von Beethoven. — Umformungen einzelner Recensionen. — Jacques Callot. — Die durch Jean Paul inspirierte Vorrede zu den Phantasiestücken. — Hoffmanns Berufung nach Leipzig.

Die beiden ersten Bände der Phantasiestücke 78
Grundgedanke. — Kreisler. — Beeinflussung durch Wackenroder. — Kreisleriana. — Diderot-Goethes Rameaus Neffe. — Berganza. — Ritter Gluck. — Don Juan (Inhalt S. 82; Inneres und äußeres Leben S. 83; Auffassung von Mozarts Don Juan S. 83 f.).

Dresden und Leipzig 85
Ankunft in Dresden. — Reise nach Leipzig; Verwundung von Hoffmanns Frau. — Rückkehr nach Dresden. — Verkehr mit Hell, Kind und Laun. — Aufenthalt in Leipzig. — Produktion der Leipzig-Dresdener Zeit. — Vision auf dem Schlachtfelde zu Dresden; Dichter und Komponist S. 88. — Hippel in Leipzig. — Antrag, wieder beim Kammergericht einzutreten.

Hoffmanns Persönlichkeit 91
Gegensätze in Hoffmanns Charakter. — Sein Verhalten gegen Andere. — Hervortreten der Gegensätze in seinen poetischen Arbeiten. — Beurteilung der Leistungen anderer Künstler.

Die beiden letzten Bände der Phantasiestücke 96
Kreisleriana (Prinzessin Blandina S. 97 ff.). — Der Magnetiseur. — Der goldene Topf (Entstehungsgeschichte S. 100). — Abenteuer der Sylvesternacht. — Vergleich mit den beiden ersten Bänden.

Undine 105
Fouqués Text und Hoffmanns Änderungen. — Ouverture. — Solostücke. — Ensemblesätze. — Charakteristik einzelner Gestalten (Kühleborn; Undine; Huldbrand; die Fischerin). — Vergleich mit Lortzings Undine.

Wieder in Berlin 110
Wiedereintritt in das Amt. — Wirkung Berlins auf Hoffmann. — Erste Aufführung und Aufnahme der Undine.

Die Nachtstücke und die Elixiere des Teufels 113
Der Sandmann. — Ignaz Denner. — Die Jesuiterkirche in G. — Das Sanctus. — Das öde Haus. — Das Majorat. — Das Gelübde. — Das steinerne Herz. — Gesamturteil über die Nachtstücke. — Die Elixiere des Teufels. — Selbsterlebtes und litterarische Einflüsse (Lewis S. 119,

Seite

Fouqué S. 120). — Form der Autobiographie. — Zusammenhang zwischen Medardus und Victorin. — Allmähliche Entwickelung der Vorgeschichte. — Zeit der Erzählung. — Gruppierung der Persönlichkeiten. — Darstellung.

Berliner Freunde 124

Hoffmann und die Berliner Gesellschaft (jüngere Liedertafel S. 124). — Fouqué, Chamisso. — Tieck, Brentano (Arnim S. 125). — Devrient (Seltsame Leiden eines Theaterdirektors S. 126 f.). — Contessa und Koreff.

Die Serapionsbrüder 130

Krespel. — Die Fermate. — Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde. — Der Artushof. — Die Bergwerke von Falun. — Nußknacker und Mausekönig. — Der Kampf der Sänger. — Die Automate. — Doge und Dogaressa. — Meister Martin. — Das fremde Kind. — (Der Teufel in Berlin S. 137.) Die Brautwahl. — Der unheimliche Gast. — Das Fräulein von Scudery (Die Quelle und ihre Umwandlung S. 139; Persönlichkeit des René Cardillac S. 140. Die übrigen Gestalten S. 141 f.). — Spielerglück. — Signor Formica — Der Zusammenhang der Dinge. — Die Königsbraut. — Die Einkleidung.

Klein Zaches und Kater Murr 146

Klein Zaches (Idee des Märchens S. 146). — Kater Murr. — Einkleidung. — Litterarische Einflüsse (Tieck S. 148). — Lebensgeschichte des Katers. — Kreisler und Meister Abraham. — Hof des Fürsten Irenäus. — Vergleich mit den Elixieren des Teufels. — Mutmaßlicher Inhalt des geplanten dritten Bandes. — Urteil über Kater Murr und seine Stellung unter Hoffmanns Werken.

Letzte Lebensjahre; Krankheit und Tod 152

Die Krankheit und ihre Ursachen. — Bruch mit Weber. — Erste Aufführung des Freischütz. — Analyse der Recension Hoffmanns. — Beurteilung der Recension. (Spontini S. 155.) — Berufung in die Immediatkommission und Stellung zu der Demagogenhetze. — Der Jahnsche Prozeß (Hoffmanns Gutachten S. 157). — Jahns Klage gegen Kamptz. — Knarapanti. — Untersuchung gegen Hoffmann. — Sein Tod.

Letzte dichterische Thätigkeit 163

Gesamturteil. — Prinzessin Brambilla. — Meister Floh. — Pläne und Entwürfe. — Die Irrungen und die Geheimnisse. — Die Räuber; der Doppelgänger; der Elementargeist; die Marquise de la Pivardière. — Haimatochare. — Datura fastuosa. (Die Genesung S. 169.) — Johannes Wacht. — Der Feind. — Des Vetters Eckfenster.

Rückblick und Ausblick 171

Beobachtung als Grundlage der Poesie Hoffmanns. — Der lokale Rahmen der Erzählungen. — Darstellungsart. — Stil. — Erzählungstechnik. — Behandlung des Wunderbaren. — Kunst, Stimmung zu erwecken. — Rahmenerzählung. — Umsetzung von Seelenvorgängen ins Körperliche. — Zusammenfassendes Urteil. — Urteile über Hoffmann: Goethe. — Jean Paul. — Tieck. — Brentano. — Heine. — Wilhelm Müller. — Wilhelm Grimm. — Hoffmanns Einwirkung auf die deutsche Poesie der Folgezeit: Heine. — Chamisso. —

Seite

Grabbe. — Willibald Alexis. — Gaudy. — Hauff. — Hebbel. — Otto Ludwig. — Gottfried Keller. — Storm. — Die Lebenden. — Hoffmanns Einwirkung auf die Musik: Lortzing. — Marschner. — Schriften über Musik (Franz Liszt S. 191). — Robert Schumann. — Richard Wagner. — Offenbach. — Kurzer Ausblick auf Frankreich.

Anmerkungen 195

Namenregister (für den Text) 228

E. T. A. Hoffmann.

Heimat und Jugend.

Unter den Grenzlandschaften, denen die Aufgabe zufiel, deutsches Wesen gegen die andringenden Slavenvölker zu verteidigen, hat Ostpreußen von jeher eine besondere Stellung eingenommen. In einer von den sonstigen Kolonisierungen ganz verschiedenen und eigenartigen Weise ist die Germanisierung dieses Gebietes erfolgt: der letzte Glanz des scheidenden Rittertums, das sich hier noch einmal zu einem großen Unternehmen zusammenfaßte, fällt auf die Anfänge dieses deutschen Landes. Wenn aber dieser Schöpfung des geistlichen Rittertums eine bei weitem stärkere Lebenskraft innewohnte, als allen anderen ähnlichen Versuchen, so ist der Grund für diese Thatsache vor allem darin zu suchen, daß der deutsche Orden verständig genug war, von vornherein einen festen Bund mit dem Bürgertum einzugehen, das von allen Seiten in das neue Land hineinströmte. So sehr sich der Orden nun auch bemühte, das Bürgertum in Handel und Wandel zu schützen, so sehr er für die Sicherheit des Verkehrs sorgte und die Förderung des Kredits sich angelegen sein ließ — im Grunde mußte doch das Bürgertum selbst auf seinen Schutz bedacht sein. In den furchtbaren Empörungen der baltischen Bevölkerung, die das Joch des Ordens nur mit Murren ertrug, den schweren inneren Wirren, die seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts über das unglückliche Land hereinbrachen, und den immer wieder aufgenommenen Versuchen Polens, des benachbarten Gebietes Herr zu werden, mußte ein Jeder danach trachten, den glücklichen Augenblick zu erhaschen, um das Seine zu gewinnen und das Gewonnene zu bergen. Weil immer von neuem und von verschiedenen Seiten die Gefahren auftauchten, die unter Umständen Alles in Frage stellen konnten, galt es, alle Kräfte des Verstandes zusammenzufassen und anzuspannen, damit der richtige Zeitpunkt nicht unerkannt und ungenutzt enteilen könnte. So wuchs hier ein zähes Geschlecht empor, dessen charakteristischer Zug der harte, berechnende Verstand war.

Indessen nicht bloß bei dem einzelnen Menschen, sondern auch innerhalb ganzer Volksgemeinschaften tritt häufig ein Umschlag ein. Wo der Verstand allzusehr seine Herrschaft geltend macht und auf die Alleinberechtigung seiner Existenz pocht, verliert er leicht seine ganze Macht über die Seelenkräfte, deren unbedingter Gebieter er zu sein glaubte. Gefühl und Phantasie, so lange willenlose Knechte, fühlen sich von jeder Fessel befreit, und die Furcht, wieder die trostlose Öde der dürren Verstandesherrschaft ertragen zu müssen, treibt den Menschen an, ihnen blindlings ins Ufer- und Schrankenlose zu folgen. So tritt auch in dem ostpreußischen Volkscharakter unmittelbar neben die scharfe Verständigkeit eine Neigung, sich der Phantasie und dem Gefühl rückhaltlos hinzugeben. Schroffer als in irgend einer anderen deutschen Landschaft sehen wir daher hier die Gegensätze ausgebildet: der harte Verstand neben tiefem Gemüt, die kahle Nüchternheit neben ausschweifender Phantasie. So war die Bevölkerung des Landes geartet, dem für die Entwicklung der deutschen Geschichte keine geringe Bedeutung beschieden war.

Denn soweit ab diese Provinz auch von der allgemeinen Heerstraße des deutschen Verkehrs lag, so sehr war sie bemüht, thatkräftig an Allem teilzunehmen, was im deutschen Heimatlande die Herzen und Geister bewegte. Schneller als irgendwo ergriff die Reformation hier alle Gemüter; in Ostpreußen war es, wo zuerst ein deutscher Kirchenfürst, Georg von Polenz, sich zur Lehre des Evangeliums bekannte. Auch in der Folgezeit tritt Ostpreußen in entscheidungsschweren Augenblicken der deutschen Geschichte bedeutsam hervor: von Königsberg aus hat der junge große Kurfürst mit klug abwägendem Geiste und eiserner Faust dem in allen Fugen krachenden Gebäude zum ersten Male wieder festen Halt verliehen. Ebenso erlebte später das preußische Königtum hier noch einmal seine schwersten Stunden und seine größte Bedrängnis; es hat aber auch hier zugleich die Keime eines neuen Aufschwunges gesehen, die selbstlos und opferwillig hingebende Vaterlandsliebe, die den Staat in langer Arbeit wieder zu ungeahntem Glanze führen sollte.

Jedoch weit mehr als für die Entwickelung der äußeren Verhältnisse kommt Preußen für die Geschichte unseres geistigen Lebens in Betracht. Schon im sechzehnten Jahrhundert, wo die so lange verdumpfte Naturwissenschaft sich wieder auf sich selbst besann, trug die scharfe Verständigkeit des preußischen Geistes ihre edlen Früchte: während im übrigen Deutschland die Ansätze zu einem neuen Auf-

ſchwunge der Naturwiſſenſchaften meiſt verquickt waren mit dem wüſten Kram des verſchiedenartigſten Aberglaubens, bereitete der ſtille Denker zu Frauenburg ſeine auf ſorgfältigſte Beobachtung gegründete weltumwälzende Entdeckung vor. Im ſiebzehnten Jahrhundert treten die eigentümlichen Merkmale der preußiſchen Geiſtesrichtung weniger hervor, aber es zeigt ſich doch auch in dieſem Zeitalter die Teilnahme an dem deutſchen Geiſtesleben, das in dieſer entlegenſten Provinz durch eigene Züge bereichert und vermehrt wird; wie denn Simon Dach der neuen Richtung in der Poeſie, der er ſich mit ſeinen Freunden anſchloß, den Charakter einer ganz eigenartigen Miſchung von ſanfter Melancholie und ſtiller Gemütlichkeit aufprägte. Im achtzehnten Jahrhundert dagegen ſind die charakteriſtiſchen Züge des oſtpreußiſchen Geiſtes nicht allein auf das Deutlichſte zu beobachten, und die ſcharfen Gegenſätze treten ſich nicht nur in lebendigen Individualitäten gegenüber, ſondern dieſe Gegenſätze gewinnen auch für das geiſtige Leben Deutſchlands die größte Bedeutung und drücken dieſem eine Zeitlang ihren eigentümlichen Stempel auf. In Johann Chriſtoph Gottſched zeigt ſich die ganze zähe Härte des oſtpreußiſchen Verſtandes in ihrer Beſchränktheit; neben der einſeitigen Herrſchaft des Verſtandes, der am liebſten jeder Regung der Phantaſie und des Gefühls den Garaus machen möchte, beobachten wir die ſchlaue Berechnung, die die Gunſt der Umſtände zu erkennen und zu benutzen weiß; unmittelbar neben ihr aber wieder die unbeugſame Hartnäckigkeit, die das auf dieſem Wege Erworbene mit allen Mitteln feſtzuhalten ſtrebt. Das umgekehrte Verhältnis läßt ſich bei Hamann beobachten; wie die verknöcherte Verſtandesweisheit, von der Gottſched beherrſcht wurde, dieſen mit Mißtrauen und einem tiefen Widerwillen gegen alle Äußerungen des wahren Gefühles erfüllte, ſo entſprang bei Hamann aus der unbedingten Hingabe an das Gefühl die Abneigung gegen alle verſtandesmäßigen Operationen, durch die der Menſch die Fülle der Erſcheinungen zu erkennen und zu bewältigen ſtrebt. Geläutert kehren die gleichen Gegenſätze in Kant und Herder wieder: auf der einen Seite der kritiſch abwägende, von Schritt zu Schritt vorſichtig fortſchreitende Verſtand, dem ein Urteil erſt dann zuläſſig erſcheint, wenn es aus einer lückenloſen Reihe von ſicheren Schlüſſen ſich mit zwingender Notwendigkeit ergiebt; auf der anderen Seite das impulſive Gefühl, das den Blick auf die Totalität des Geſchehens gerichtet hält und dieſe aus lebhafter Phantaſie nachzuſchaffen und neu zu geſtalten ſucht, ohne ſich um Widerſprüche im einzelnen viel zu kümmern. Es iſt

gewiß kein Zufall, daß diese scharfen Gegensätze auch in einem Streite der Persönlichkeiten zum Ausdrucke kamen und daß auch die Veranlassung zu dem Ausbruche des Zwiespaltes, die beiden Recensionen Kants über die zwei ersten Bände von Herders Ideen, in ganz eigentümlicher Weise die grundsätzliche Verschiedenheit der Anschauungsweise der Männer aufdeckt, von denen der eine mit dem rechnenden Scharfsinn des Gelehrten, der andere mit dem freien Blick des poetischen Geistes die Dinge betrachtet. Wie notwendig und berechtigt aber jede von den beiden Richtungen war, die sich hier als scharfe Gegensätze gegenübertraten, dafür zeugt die entscheidende Wirkung, die ihnen für die Weiterentwickelung der deutschen Kultur auch dadurch beschieden war, daß die eine von Goethe, die andere von Schiller in sich aufgenommen wurde und in ihnen kostbare Früchte trug.

Der einseitige Verstandesmensch pflegt auf die Schwächen Anderer mit überlegener und ätzender Ironie herabzusehen; wo Gefühl und Gemüt stärker ausgebildet sind, betrachtet der Mensch die Schwächen seiner Mitmenschen mit einem Gemisch schmerzlicher Rührung und heiteren Lächelns. Jener glaubt sich durch das Vertrauen auf den Verstand vor derartigen Fehlern für immer gesichert; dieser ist überzeugt, daß bei aller Wachsamkeit auf sich selbst doch die gleichen Schwächen, die er an anderen beobachtet, leicht Herr über ihn werden können, da die Keime zu ihnen in jedes Menschen Brust ruhen. So klärt sich bei ihm die Ironie zum Humor ab. Dem scharfen Gegensatz von hartem Verstand und tiefem Gefühl entspricht daher auch in dem ostpreußischen Volkscharakter der Gegensatz von bitterer Ironie und frei waltendem Humor. Die Spuren des Humors finden wir sowohl in den dunklen Sprüchen von Hamanns Tiefsinn, wie in dem breiten, bedächtigen Strom der Rede Hippels; ja auch Kant verfügte über Humor und wußte ihm in den „Träumen eines Geistersehers" in vortrefflicher und anmutender Weise die Zunge zu lösen.

Alle die eigentümlichen Gegensätze, die sich so allmählich innerhalb des ostpreußischen Volksstammes ausgebildet hatten, waren in der Seele des Mannes vereinigt, dessen Leben die nachfolgenden Blätter erzählen. Neben einem scharfen, die Wirkungen sorgfältig berechnenden Verstande finden wir bei ihm tiefes Gefühl und eine reizbare, zuweilen ins Schrankenlose schweifende Phantasie; neben bitterer Ironie einen warmen und herzlichen Humor. Wenn aber die Eigenschaften in dieser Persönlichkeit schärfer und unausgeglichener einander gegenübertraten, als in irgend einem anderen seiner bedeutenderen Landsleute, so ist

die Erklärung für diese Thatsache vor allem in der Art seiner Erziehung und in seinen Lebensschicksalen zu suchen, durch welche die in ihm liegenden Gegensätze immer mehr geschärft und herausgearbeitet wurden.

Es war keine glückliche Stunde, in der der Kriminalrat Bernhard Wilhelm Hoffmann in Königsberg seine Cousine zum Traualtar führte. Soweit sich aus den spärlichen Nachrichten ein Bild von Bernhard Wilhelm Hoffmann gewinnen läßt, war er ein lebhaft bewegter, geistreicher und poetisch veranlagter Mann, in dem ein langes Junggesellenleben — er hatte wahrscheinlich schon das vierzigste Lebensjahr überschritten, als er sich zur Ehe entschloß — die Abneigung gegen die beengenden Schranken des landläufigen konventionellen Wesens noch verstärkt haben mag. Der Vater seiner Braut, der Konsistorialrat Dörffer, hatte dagegen seinen Kindern neben der strengsten Ordnungsliebe vor allem den Grundsatz eingeprägt, niemals durch Verletzung auch einer der geringsten Vorschriften der äußeren Schicklichkeit sich dem Urteile der Welt gegenüber eine Blöße zu geben. Die Gegensätze in den Lebensansichten der beiden Gatten, die sich somit ergaben, sind gewiß bald zum Ausdruck gekommen. Daß es ihnen nicht möglich war, ihre Anschauungsweisen einander anzunähern und zu einer Verständigung zu gelangen, erklärt sich wohl daraus, daß, wie es scheint, der Altersunterschied zwischen Beiden zu groß war. So verschärften sich denn die Gegensätze immer mehr; offenbar erschien Bernhard Wilhelm Hoffmann die Art seiner Frau, das Leben aufzufassen, als kleinlich und engherzig, da sie alles das, was ihm das Leben lebenswert machte, hinter den nach seiner Meinung toten und wertlosen Formen eines äußerlichen Anstandes zurücksetzte; andererseits mußte es die Frau mit Schmerz und Unwillen erfüllen, wenn ihr Mann durch seine Unordnung wie durch seine — wohl oft geflissentliche — Nichtachtung der konventionellen Lebensformen Gebote verletzte, deren Befolgung ihr von früher Jugend an zur heiligsten Pflicht gemacht worden war. Der häusliche Unfrieden, der sich gewiß sehr bald nach der Hochzeit eingestellt hat, hätte wahrscheinlich schon früher zu einer Trennung geführt, wenn die Ehe kinderlos geblieben wäre. Dem Paare wurde jedoch — wohl am Anfange der siebziger Jahre — ein Knabe geboren; diesem folgte am 24. Januar 1776 ein zweiter Sohn, der den Namen Ernst Theodor Wilhelm empfing; er selbst hat den letzten Namen später (etwa um 1800) aus Verehrung für Mozart in Amadäus umgewandelt.

Die gemeinschaftliche Sorge um die Kinder verzögerte den entscheidenden Bruch, aber sie hielt ihn nicht auf. Drei Jahre nach Hoffmanns Geburt gingen die Gatten für immer auseinander; Bernhard Wilhelm Hoffmann begab sich nach Insterburg, wohin er versetzt worden war; seine Frau blieb in Königsberg und kehrte mit ihren beiden Kindern in das Haus ihrer Mutter zurück, welche mit ihrem unverheirateten Sohne und einer zweiten Tochter zusammenlebte. Aber nur den jüngsten Knaben behielt die Mutter; der ältere folgte nach einiger Zeit seinem Vater nach Insterburg; über sein späteres Leben nach dem am 27. April 1797 erfolgten Tode Bernhard Wilhelm Hoffmanns ist nicht viel mehr bekannt geworden, als daß er, zum Teil durch eigene Schuld, in ungünstigen Verhältnissen gelebt hat; zu seinem Bruder hat er jedenfalls seit dem Tode des Vaters keine näheren Beziehungen mehr gehabt.

Wenn nun Ernst Theodor Wilhelm oder, wie wir ihn jetzt schon nennen dürfen, Ernst Theodor Amadäus Hoffmann auch mit seiner Mutter bis zu deren Tode zusammenlebte, so hat die Mutter doch irgendwelche entscheidende Wirkung auf seine weitere Entwickelung nicht ausüben können. Die seelischen Kämpfe, in die sie durch die Zwistigkeiten und schmerzlichen Erfahrungen ihrer Ehe verstrickt worden war, hatten sie geistig und körperlich gebrochen, und im Kummer über ein verfehltes Leben brachte sie die ihr noch zugemessenen Leidensjahre hin. Auch die Großmutter hat sich nicht viel mit dem Knaben beschäftigt. So lag die eigentliche Erziehung Hoffmanns im wesentlichen in den Händen seines Onkels, des Justizrats Ottfried Wenzel Dörffer, der allerdings für diese Aufgabe die denkbar ungeeignetste Persönlichkeit war. Pedantisch und voll grillenhafter Vorurteile, war er der rechte Repräsentant einer Weltanschauung, die den Wert des Menschen nur nach der äußerlichen Korrektheit bemißt und auch der Kunst keine höhere Aufgabe als die einer gelegentlichen angenehmen Zerstreuung und Abwechselung des sonst mit peinlicher Genauigkeit geregelten und eingeteilten Lebens zuschreibt. Der tiefe Widerwille, den Hoffmann zeitlebens gegen eine derartige Lebensauffassung empfand, scheint also in seinen Keimen schon in die Kinderjahre zurückzureichen. Denn schon sehr bald bildete sich zwischen ihm und dem Onkel ein scharfer Gegensatz heraus. Der Onkel war ohne jedes Verständnis für die Natur des Knaben, mit der er nichts anzufangen wußte; Hoffmann selbst durchschaute sehr bald die Beschränktheit des Onkels und ließ sich später dadurch zu

manchen Foppereien gegen den alten Herrn verleiten. Mit inniger Liebe hing Hoffmann dagegen an seiner Tante, Sophie Dörffer, die mit in dem Hause wohnte und die Geist und Einsicht genug besaß, um sich in dem eigentümlichen Wesen des Knaben zurechtzufinden.

Zunächst schien dieser freilich sich nirgends über das gewöhnliche Durchschnittsmaß zu erheben. Der träumerisch in sich versunkene Knabe führte ein wesentlich nach innen gerichtetes Leben; sein Geist war von poetischen Vorstellungen erfüllt, die ihm seine schon damals reizbare Phantasie vorzauberte. Wenn ihn in der Neujahrsnacht die Musik von Klarinetten und Hörnern weckte, die vom Schloßturm her den Anbruch des neuen Jahres verkündete, dann war es ihm, als ob silberne Engel das neue Jahr, einem Sterne gleich, am blauen Himmel vorbeitrügen, und in der Musik meinte er das Rauschen der Engelsflügel zu hören. Derartig veranlagte Naturen pflegen schwer aus sich herauszugehen, und so kann es nicht wunder nehmen, daß der Knabe auf der deutsch-reformierten gelehrten Schule, in die man ihn seit seinem sechsten oder siebenten Lebensjahre schickte, sich in den ersten sechs Jahren durchaus nicht vor den anderen Schülern auszeichnete. Ebenso hatte der Musikunterricht, den ihm der Onkel erteilen ließ, zunächst nicht den gewünschten Erfolg; es wurde dem Knaben schwer, sich eine technische Fertigkeit anzueignen, und die Übungsstücke, die man ihn spielen ließ, waren ihm um ihrer Trockenheit willen zuwider. Auch die kleinen Konzerte, die der Onkel in seinem Hause veranstaltete und bei denen der Knabe in seinem Sonntagsröckchen auf einem Stuhle sitzen und zuhören mußte, ohne sich rühren zu dürfen, trugen nicht dazu bei, ihn der Musik näher zu bringen. Die Stücke von Philipp Emanuel Bach, die der Onkel bei diesen Gelegenheiten mit großer Fingerfertigkeit vorzutragen wußte, stießen ihn ab, und nur der frühzeitig entwickelte Beobachtungssinn Hoffmanns fand bei den Konzerten seine Rechnung: es ergötzte den Knaben, das Aussehen und die sonderbaren Bewegungen der Spieler zu verfolgen, die das Klavierspiel des Onkels begleiteten. Trotzalledem fehlte es doch nicht an Anzeichen dafür, daß die Liebe zur Musik schon in dieser Zeit in dem Knaben mächtig war; ein einfaches Lied, eine alte Arie, von der Tante Sophie gesungen oder von ihr auf der Laute gespielt, die sie meisterhaft beherrschte, konnte den Knaben bis zu Thränen rühren, worin freilich der Onkel wieder die Äußerungen eines inneren Widerwillens gegen die Musik sah. Auch gewährte es dem Knaben eine ganz eigene

Freude, wenn er sich allein wußte, auf dem Klavier allerlei wohlklingende Accorde zusammenzusuchen und sie langsam austönen zu lassen. So konnte es nicht fehlen, daß er allmählich auch die Schwierigkeiten des Technischen überwand, zumal seit er in dem Organisten Podbielsky einen Lehrer gefunden hatte, der auf seine musikalische Geschmacksrichtung einigermaßen einzugehen wußte. Zu gleicher Zeit begann er auch in der Schule die meisten anderen Schüler zu überflügeln; in den oberen Klassen, in die er jetzt eingerückt war, erteilte der Rektor der Anstalt, Dr. Wannowski, ein geistig hochstehender und vielseitig gebildeter Mann, selbst den Unterricht, und ihm gelang es, den bisher spröden Geist des Knaben zu lebhafter Thätigkeit anzuregen; wie stark Hoffmann selbst den fördernden Einfluß Wannowskis empfunden hat, geht daraus hervor, daß die Gestalt seines Lehrers noch in einem seinen letzten Lebenjahren angehörenden dichterischen Entwurfe auftaucht. Kam nun noch hinzu, daß er neben seinen Leistungen in den wissenschaftlichen Fächern auch gleichzeitig im Zeichnen bedeutende Fortschritte machte und sein musikalisches Talent Aufsehen erregte, so konnte es nicht fehlen, daß der kleine, schwächlich gebaute und infolgedessen noch sehr jung aussehende Knabe allgemein als ein Wunderkind angestaunt wurde.

Bevor indessen dieser Umschwung sich geltend machte, war ein für Hoffmanns Leben wichtiges Ereignis eingetreten. In seinem elften Lebensjahre lernte Hoffmann in einem Landhause bei Königsberg zufällig einen gleichaltrigen Knaben kennen, der in Gerdauen geboren war und damals in Arnau lebte, wo sein Vater Pastor war: Theodor Gottlieb von Hippel, den Neffen des Humoristen. Wahrscheinlich haben die beiden Knaben schon bei ihrem ersten Zusammentreffen Gefallen aneinander gefunden; jedenfalls als Hippel ein Jahr später zu seinem Oheim nach Königsberg geschickt wurde, wo er die Wannowskische Schule besuchen sollte, erkannten sich die Knaben gleich wieder, und die gegenseitige Neigung führte bald zur innigsten Freundschaft.

In der That war eine gewisse Verwandtschaft zwischen beiden Charakteren vorhanden. „Ein reizbares Herz", schrieb Hoffmann elf Jahre später dem Freunde, „ein unruhiger Charakter wird uns nie ganz glücklich sein lassen, aber unserer Bildung, unserem Streben nach größerer Vollkommenheit wohlthätig sein." Eine starke Empfänglichkeit für jeden äußeren Eindruck, eine Regsamkeit des Geistes und Gemüthes äußert sich bei Beiden in verschiedener Weise, bei Hoffmann

nach der künstlerischen Seite hin, bei Hippel mehr in der Teilnahme, die er allem entgegenbrachte, was mit dem Wohl und Wehe des Vaterlandes zusammenhing. Als Verfasser des Aufrufes an mein Volk und der Urkunde über die Stiftung des eisernen Kreuzes ist er längst jedem Deutschen lieb geworden; weniger bekannt ist seine ganze opferwillige Thätigkeit im Dienste der Erhebung Preußens. Schon zwei Jahre vor der Schlacht bei Jena hat er in einem erhaltenen Entwurf die Summe seines Nachdenkens über die damalige preußische Heeresverfassung, ihre Schäden und Mängel, gezogen und Besserungsvorschläge niedergelegt, die in der That von einem nicht gewöhnlichen Geiste Zeugnis ablegen: er verlangt ein nationales Heer, durch Einführung der allgemeinen Wehrpflicht hergestellt, Abschaffung der überlangen Dienstzeit, an Stelle der körperlichen Züchtigung Erweckung und Hebung des Ehrgefühls, vor allen Dingen aber die Verbreitung möglichst großer Bildung im Heere. Diesen Punkt behielt er auch im Auge, als er nach dem tötenden Schlage die Kräfte des Staates überschlug, die zu einem neuen Aufschwung führen konnte; auch hier erschien ihm das Wichtigste die Hebung der Volks- und Universitätsbildung. Als den Zweck der Volksbildung bezeichnet er mit Recht die „Gewöhnung zur kräftigen Selbstthätigkeit, zu regem Ehrgefühl und reifer Vaterlandsliebe". Damit aber dieser Zweck erreicht werde, müssen schon dem Knaben die wichtigsten Momente der vaterländischen Geschichte, wie die Kenntnis der bedeutendsten Gesetze und Einrichtungen vermittelt und ihm die Pflichten gegen das Vaterland eingeprägt werden; Hippel hat deshalb einen politischen Katechismus entworfen, der in Frage und Antwort die wichtigsten, von edler Gesinnung eingegebenen, Belehrungen über diese Fragen giebt; er schlug vor, daß die Schulkinder bei der Einsegnung oder beim Verlassen der Schule in feierlicher Weise ein solches Bekenntnis ablegen sollten. Während aber alle diese Pläne nur Zeugnis davon geben, mit wie tief eindringendem Geiste Hippel die Kräfte erkannte, die den Staat zu neuer Blüte emporzuheben im stande waren, übte er als vortragender Rat Hardenbergs auch eine unmittelbare Einwirkung auf den Gang der Verhältnisse aus. Mit unermüdetem Eifer hat er für die Erhebung Preußens gearbeitet; er gehörte zu dem kleinen Kreise, der sich im Februar 1813 an jedem Abend bei Hardenberg zusammenfand und aus dem die wichtigsten Beschlüsse hervorgingen; wie hoch man seine Einsicht, Thatkraft und Selbstlosigkeit anschlug, zeigt die hohe Achtung, die Hardenberg, Blücher und Gneisenau ihm entgegenbrachten.

Eine besondere Freundschaft verband ihn mit Scharnhorst, und an Scharnhorsts Verordnung über die Landwehr vom 17. März hat er mitgearbeitet; weit bedeutsamer und entscheidender war aber seine Mitwirkung bei der Verordnung über den Landsturm vom 21. April. So unzweifelhaft nun auch die Verdienste sind, die sich Hippel erworben hat, so empfand er doch niemals das Bedürfnis, davon viel Redens zu machen. Sein Grundsatz war, in der Stille seine Pflicht zu thun, ohne irgendwelchen Lohn dafür zu erwarten oder zu verlangen; nur seinen nächsten Freunden war es während seines Lebens bekannt, daß er der Verfasser des „Aufrufes an mein Volk" und Mitarbeiter an der Verordnung über den Landsturm war. „Nicht in Worten, sondern in der That und dem Opfern aller Selbstsucht besteht die Tugend. Zu ihr richtet der gute Mensch seinen Weg, Kraft und Gelingen giebt die Vorsehung", schrieb er im Jahre 1811 einem Freunde; und in einem anderen Briefe heißt es: „Vor langer Zeit, als noch von keinem Orden die Rede war und ich wegen meiner erschöpfenden Anstrengungen und Arbeiten von meinem Arzte getadelt wurde, weil meine Brust darunter litte, erwiderte ich, daß es mein einziger Ehrgeiz sei — nenne es Eitelkeit, Schwäche oder wie du willst — mehr zu sein als zu scheinen und die Auszeichnungen zu verdienen, die anderen zu teil wurden."

Sucht man aus dieser späteren Entwickelung Hippels ein Bild des Knaben zu gewinnen, so wird man wenigstens so viel sagen dürfen, daß gewisse Grundzüge des Charakters, die wir an dem Manne beobachten, auch schon in der Jugend hervorgetreten sein werden: so die selbstlose Hingabe, die Teilnahme an Allem, was ihm Großes entgegentrat. Für Hoffmann, der bis jetzt ganz abgeschlossen gelebt hatte, war es jedenfalls von höchster Bedeutung, daß der Onkel einen näheren Verkehr zwischen ihm und Hippel erlaubte. Da Hippel in den Sprachen etwas weiter fortgeschritten war als Hoffmann, war Hoffmanns Familie damit einverstanden, daß Hippel regelmäßig den Freund besuchte, um diesen in gemeinsamer Arbeit zu fördern. Sobald sich die Knaben indessen allein wußten, wurden die Klassiker mit anderen Büchern vertauscht, z. B. mit Rousseaus Bekenntnissen, für die Hoffmann Zeit seines Lebens große Bewunderung hegte und deren Einfluß man noch in den Elixieren des Teufels, sowohl in der Anlage des Ganzen wie auch gelegentlich in Einzelheiten, zu spüren meint. Neben der Lektüre trieben die Freunde Musik und übten sich im Zeichnen; aber auch die

Knabenspiele, bei denen sich die Knaben ihren jugendlich-phantastischen Einbildungen rückhaltlos hingaben, wurden nicht vergessen.

Außer Hippel traten nur wenige Schulgenossen noch Hoffmann näher, und gerade dadurch wurde die lebhafte Empfindung Hoffmanns für das hohe Glück der Freundschaft noch gesteigert. Das starke Gefühl für die Freundschaft, das ihm aus diesem schon in früher Jugend geschlossenen und im späteren Leben treu bewahrten Bunde erwuchs, ist für den Dichter fruchtbar geworden: Freundschaften spielen in seinen Erzählungen eine hervorragende Rolle, Freundespaare werden wiederholt eingeführt, und leicht mögen wir in dem träumerisch in sich versunkenen, poetisch veranlagten Balthasar im „Klein Zaches" Hoffmann selbst, in seinem lebenslustigen, mit allem studentischen Brauche wohlvertrauten Freunde Fabian Hippel wiedererkennen.

Erste Jünglingszeit.

Hoffmann war nicht viel über sechzehn Jahre alt, als er am 27. März 1792 zum Studium der Rechtswissenschaft die Universität seiner Geburtsstadt bezog. Hippel war bereits früher, ebenfalls in Königsberg, Student geworden. Aber wenn die beiden Freunde auch das gleiche Studium erwählt hatten, so unterschieden sie sich doch in der Art, dieses Studium aufzufassen, ebenso voneinander, wie in ihrer Lebensweise während der Universitätszeit. Hoffmann führte auch als Student ein zurückgezogenes und einsames Leben; er hat sich, soviel wir wissen, auf der Universität Niemandem näher angeschlossen; die Kreise, in denen sich Hippel bewegte und in denen ein flottes Studentenleben herrschte, blieben ihm fern; nach wie vor war also Hippel selbst sein einziger vertrauter Verkehr. Sie trafen sich denn auch fast täglich im Hause oder auf Spaziergängen, und im Winter hielten sie wöchentlich einmal eine Zusammenkunft ab, zu der kein Dritter zugelassen wurde. Dann saßen sie in Hoffmanns Wohnung auf zwei alten Sorgenstühlen einander gegenüber bei einer Flasche Wein, die gewöhnlich für den ganzen Abend ausreichte, und tauschten ihre schwärmerischen Gedanken aus; an manchen Abenden waren sie übereingekommen, nur in Versen miteinander zu sprechen; ein recht gewandtes kleines Gedicht — die Schilderung eines Maskenballes —, welches Hoffmann mit seinem ersten Briefe an Hippel schickte, mag uns eine Vorstellung von diesen improvisierten poetischen Unterhaltungen geben.

Wie in seinen letzten Schuljahren, verwandte Hoffmann auch jetzt jede freie Stunde für seine weitere künstlerische Ausbildung, die Jurisprudenz betrachtete er nur als Brotstudium. Trotzdem besuchte er mit dem regelmäßigen Fleiß, an den er sich schon seit früher Jugend gewöhnt hatte, die juristischen Vorlesungen, aber auch nur diese; denn während Hippel danach trachtete, sich auch eine möglichst vielseitige wissenschaftliche Bildung anzueignen, fehlte Hoffmann das

Intereſſe für Alles, was nicht in irgend einer Weiſe mit der Kunſt oder mit ſeinem Brotſtudium zuſammenhing. So kann es nicht wunder nehmen, daß er für Kants Vorleſungen keine Teilnahme an den Tag legte und daß ihm die dort vertretene Geiſtesrichtung wie eine fremde und unbehagliche Welt erſchien.

In den letzten Monaten des Jahres 1794 verließ Hippel, nachdem er ſein Auskultatorexamen beſtanden hatte, Königsberg, um ſich zunächſt bei ſeinem Vater in Arnau einige Monate Erholungszeit zu gönnen; an die Stelle des regelmäßigen perſönlichen Verkehres mußte daher für die beiden vereinſamten Freunde der ſchriftliche Gedankenaustauſch treten. Die zahlreichen Briefe, welche Hoffmann damals und ſpäter an Hippel gerichtet hat, haben ſich zum großen Teil erhalten und eröffnen uns einen ziemlich genauen Einblick in die Entwickelung des Jünglings. Sie ſind während der Jahre, die er noch in Königsberg zubrachte, von einer ſchwärmeriſchen Stimmung beherrſcht, die von Brief zu Brief zunimmt und immer ſtärker anwächſt. Während er zuerſt noch ziemlich altklug ausruft: „Nie muß der Kopf dem Herzen ſchaden, nie muß aber auch das Herz mit dem Kopfe davonlaufen — das nenne ich Bildung," giebt er ſich ſpäter den Eingebungen ſeines Herzens rückhaltlos hin. Am lebhafteſten tritt auch hier das Gefühl für die Freundſchaft hervor; Hoffmann wird nicht müde, ſeine innige Hingabe an den Freund immer von neuem in enthuſiaſtiſcher Weiſe zu verſichern. Daß ihm der Freund mehr als alles in der Welt iſt, daß er mit ihm, dem einzigen, der ihn ganz verſtehe, gern in einer Einöde leben wolle, ohne nach einem anderen Menſchen zu verlangen — dieſe und ähnliche Gedanken werden fortgeſetzt in den verſchiedenſten Formen wiederholt. „Wenn ich dir ſage," ſchreibt Hoffmann, „daß du mich mehr intereſſierſt, daß du mir mehr am Herzen liegſt, als alles übrige in der Welt, daß ich Alles aufopfern möchte, um dir zu folgen, um mit dir zuſammen den ganzen Umfang des beſeligenden Glückes der Freundſchaft genießen zu können, dann ſage ich dir eine heilige, unzählbar oft empfundene, durch keine unedle Einwirkung entweihte Wahrheit." Und in einem anderen Briefe finden ſich die Worte: „Wenn ich Alles verlieren ſollte, ſo bin ich doch noch ſehr reich, ich habe ein köſtliches Kleinod aus dem Schiffbruch gerettet, das iſt deine Freundſchaft."

Neben der Freundſchaft aber ſehen wir in dieſen Briefen Hoffmann auch durch eine andere heftige Leidenſchaft bewegt. Auf eine in ſein ſechzehntes Lebensjahr fallende, aber ſchnell und ſpurlos

vorübergegangene Neigung für ein schönes Mädchen folgte in seinem achtzehnten Jahre eine Liebesleidenschaft, die auf die Entwickelung seiner Persönlichkeit den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt hat. Noch während Hippels Aufenthalt in Königsberg, aber sicher schon im Jahre 1794 übernahm es Hoffmann, einer jungen Frau, Namens Hatt, Musikunterricht zu erteilen. Näheres über Frau Hatt und ihren Mann ist nicht bekannt, aber es scheint, daß die schöne, von lebhaftem Interesse für die Kunst erfüllte Frau bei ihrem Gatten kein Verständnis fand und daß die Ehe von einem wirklich geistigen Bande nicht zusammengehalten wurde. Als daher der trotz seiner Verschlossenheit leicht entzündliche Jüngling in das Haus kam und die junge Frau bei ihm im reichsten Maße die seelischen Eigenschaften fand, die sie bei ihrem Mann vergebens suchte, da konnte es nicht fehlen, daß die gemeinschaftliche schwärmerische Begeisterung schnell in eine gegenseitige glühende Liebe überging. Von vornherein scheint Hoffmann indessen das Unnatürliche dieses Verhältnisses drückend empfunden zu haben. Hippel, dem Hoffmanns verändertes Wesen und seine Wortkargheit auffiel, machte Hoffmann, als dieser ihm endlich Alles gestand, schonend auf das Gefährliche seiner Leidenschaft aufmerksam; da es ihm nicht gelang, mäßigend oder ablenkend auf den Freund einzuwirken, wurde er der liebevolle Vertraute eines Verhältnisses, welches, soweit wir beobachten können, ein reines geblieben ist.

Über die zwiespältige Stimmung, in die Freuden und Leiden dieser Liebe Hoffmann versetzten, half ihm zum Teil die Kunst hinweg. „Ich müßte verzweifeln ohne mein Pianoforte," schreibt er, „dies schafft mir, mitten in dem Sturm von tausend quälenden Gefühlen noch Trost." In der That war während dieser Jahre von allen seinen künstlerischen Neigungen die Liebe zur Musik am stärksten in ihm entwickelt; der Musik widmete er sich daher mit dem hingebendsten Eifer: seine genaue Beschäftigung mit Mozart, namentlich mit dessen „Don Juan" fällt in diese Zeit. Aber auch die Schaffenslust regte sich in ihm, und größere eigene Versuche entstanden: er vollendete eine nicht mehr vorhandene Komposition der Kirchenscene von Goethes „Faust", in welcher der Hauptnachdruck auf den Chören der Gemeinde lag, während Gretchens Worte recitativisch behandelt waren; auch eine Musik zu Goethes „Claudine von Villa-Bella" plante er. So sehr nun aber auch das musikalische Interesse in den Vordergrund seiner künstlerischen Thätigkeit rückte, so wurden über ihm die anderen Künste doch nicht ganz vergessen: er zeichnete eifrig Vignetten

und malte mehrere ausgeführte Bilder. Auch die Anfänge dichterischer Thätigkeit fallen in diese Periode. Ein lebhaftes litterarisches Interesse leitete zu eigenen Versuchen hinüber. Zunächst überwog bei diesem Interesse freilich die Teilnahme an dem Stofflichen: Ifflands Lustspiel „Der Herbsttag" wird von Hoffmann rühmend erwähnt um der Scene willen, in der zwei Gestalten des Stückes sich ihrer froh verlebten Universitätsjahre erinnern; auch bei der Lektüre des „Don Carlos" ist es zunächst das „erhabene und zugleich anziehende, rührende Bild der Freundschaft", das ihn ergreift und unwiderstehlich festhält. Daß bei der schwärmerischen Stimmung, die überall aus den Briefen spricht, das Geheimnisvolle eine besondere Anziehungskraft auf ihn ausüben mußte, ist leicht zu begreifen. Schillers „Geisterseher" wird zwar in den Briefen nicht erwähnt, aber wir wissen aus späteren Bekenntnissen, wie stark das Buch gerade damals auf seine Phantasie gewirkt hat. Wiederholt dagegen ist in den Briefen von dem Eindruck die Rede, den ein Werk dritten Ranges auf Hoffmann ausübte, der Roman „Der Genius" von Grosse (1791—94). Das seltsame Buch, dessen bedeutender Einwirkung sich auch der junge Tieck nicht entziehen konnte, ist aus den verschiedensten Zuthaten zusammengemischt: Liebe und Freundschaft werden auch hier mit den glühendsten Farben ausgemalt, aber über dem Geschick des Haupthelden schwebt wie ein unentrinnbares Verhängnis das Walten eines geheimnisvollen Bundes, der über die übernatürlichen Mächte schrankenlos zu gebieten scheint. Das Wunderbare und Grausige auf der einen, die gefühlvollen und rührenden Situationen auf der anderen Seite sind so ausgeführt, daß man dem Verfasser immerhin eine starke Reizbarkeit der Phantasie sowie ein gewisses stilistisches Geschick nicht absprechen kann und den großen Eindruck begreift, den das Buch namentlich auf jugendliche Gemüter ausübte.

Für den künftigen Erzähler ist es charakteristisch, daß seine erste größere Dichtung ein Roman war. Schon der Titel erinnert an den Genius (der Roman hieß Cornaro; Memoiren des Grafen Julius von S.; der Genius führte den Nebentitel: Aus den Papieren des Marquis C. v. G.), und man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß es sich um eine Nachahmung des Grosseschen Buches handelte oder daß wenigstens der Einfluß des Genius stark darin hervortrat. Im übrigen scheint es, als ob Hoffmann in dem Roman die Geschichte seiner Liebe zu Frau Hatt erzählt hätte. Leider hat sich der erste größere Versuch des Neunzehnjährigen nicht

erhalten; ein Verleger, dem Hoffmann das Manuskript übergeben hatte, sandte es ihm wieder zurück. Trotz des Verdrusses, den Hoffmann darüber empfand, begann er sofort an einem zweiten Romane zu arbeiten, der den Titel: „Der Geheimnisvolle“ trug. Von dem Inhalt des Romans kann man sich noch weniger eine Vorstellung machen als von dem zuerst genannten, doch hat sich ein Stück erhalten, welches Hoffmann zur Probe an Hippel schickte. Es handelt — bezeichnend genug — vom Lobe der Freundschaft und nimmt die Freundschaft für die Männer allein in Anspruch, während es die Möglichkeit einer Freundschaft unter Frauen bestreitet. Das Fragment scheint ein Brief des Haupthelden an einen Freund zu sein, und da dieser Freund Hippels Vornamen Theodor trägt, so liegt die Vermutung nahe, daß Hoffmann in der Hauptfigur des Romans sich selbst abgeschildert hat.

Sind wir also für den Inhalt der Romane im wesentlichen auf Vermutungen angewiesen, so vermögen wir dagegen aus dem erhaltenen Stück und aus den Briefen von dem Stil eine deutliche Vorstellung zu gewinnen. Auf das Augenscheinlichste macht sich hier Jean Pauls Einfluß geltend, nicht bloß in dem Überwiegen allgemeiner Betrachtungen, sondern auch in der ganzen Haltung der Sprache. Was aber schon während dieser Zeit an Hoffmanns Sprache günstig auffällt, ist die Klarheit und Präzision — Eigenschaften, die ihm auch da nicht verloren gehen, wo er den Versuch macht, Gefühle und Empfindungen in Worte zu fassen. Fast nirgends führt das Bestreben, für Seelenstimmungen den passenden Ausdruck zu finden, in den breiten, voll austönenden Perioden, die Hoffmann schon in dieser Zeit mit Vorliebe bildete, zur Dunkelheit oder zu schwülstiger Deklamation. Die Art, in der Hoffmann sich erhofftes Glück in kleinen Bildern ausmalt, zeigt im Keime schon die Darstellungskraft des künftigen Erzählers; auch der Humor scheint, wenn man einige Briefstellen in Rechnung zieht, in seinen ersten dichterischen Versuchen nicht ganz gefehlt zu haben.

In der Zeit, in welcher diese dichterischen Arbeiten ausgeführt wurden, bestand Hoffmann am 22. Juli 1795 seine Auskultatorprüfung und leistete seine erste Amtszeit zunächst ebenfalls in Königsberg ab. Besondere Freude scheint ihm indessen diese einförmige Thätigkeit nicht bereitet zu haben, wenngleich man annehmen darf, daß er die daraus entspringenden Pflichten mit Pünktlichkeit und Sorgfalt erfüllt haben wird. Nur eine Art juristischer Beschäftigung,

die freilich mit seiner amtlichen Arbeit nicht unmittelbar zusammenhing, ist ihm offenbar nicht unlieb gewesen. Hoffmanns Großoheim, Justizrat Vöthöry, war Justitiar auf einer Reihe von adligen Gütern, die in der Nähe von Königsberg lagen. Der alte Mann war eine kraftvolle, ehrfurchtgebietende Persönlichkeit, die mit einer gewissen Hoheit des Auftretens ein kerniges Wesen und derben Humor verband, und so konnte es nicht fehlen, daß Hoffmann mit Bewunderung und Liebe an ihm hing. Auch der Alte hatte offenbar den schwärmerischen Jüngling lieb gewonnen; jedenfalls nahm er den jungen, rechtsgelehrten Großneffen, den er scherzhaft Vetter zu nennen pflegte, wohl schon seit dessen letzten Universitätsjahren, mehrfach als Protokollführer auf seinen Amtsreisen mit. Noch nach zwölf Jahren standen die Einzelheiten dieser Ausflüge deutlich vor Hoffmanns geistigem Auge: wie er mit dem Großoheim zusammen, jeder in dicke Pelze gehüllt, durch dichtes Schneegestöber im Schlitten die Heide entlang fuhr; wie die düsteren Mauern des alten Schlosses, in dem sie gerade beschäftigt waren, vor ihnen aufstiegen; wie sie die unheimlichen Gemächer durchschritten, in denen Säulen, Kapitäle und bunte Bogen gleichsam in den Lüften zu schweben schienen; wie die unheimliche Empfindung, die den Jüngling in den einsamen, altertümlichen Zimmern ergriff, durch das seltsame Pfeifen des Nachtwindes und das dumpfe Rauschen der Ostsee noch zu den abenteuerlichsten Phantasieen gesteigert wurde — das Alles war dem Dichter später noch ebenso lebhaft gegenwärtig, wie das laute Treiben, das tagsüber in den Schlössern herrschte, und die Persönlichkeiten, mit denen er zu verkehren hatte.

Indessen konnte Hoffmann nicht allzulange dem Großoheim seine Unterstützung leihen, denn schon im Oktober 1795 starb Vöthöry. Ein Jahr darauf (13. März 1796) erlag auch Hoffmanns Mutter einem Schlagflusse, und seit ihrem Tode trat der Gegensatz zwischen Hoffmann und seinem Onkel immer schärfer hervor und führte zu den heftigsten Auseinandersetzungen. Noch bei Lebzeiten seiner Mutter hatte Hoffmann seinem Ingrimm über die Art, in der ihm seine Familie gegenübertrat, wiederholt Luft gemacht. „Überhaupt", schrieb er seinem Freunde, „weiß Gott, welches Ungefähr oder vielmehr welch eine sonderbare Laune des Schicksals mich in dies Haus hier versetzte! Schwarz und weiß kann unmöglich entgegengesetzter sein, als ich und meine Familie. — Gott, was sind das für Menschen!" Indessen aus Rücksicht gegen seine Mutter hatte Hoffmann wohl

Manches, was ihm innerlich zuwider war, geduldig hingenommen; nach dem Tode seiner Mutter aber wurde ihm seine Lage immer unerträglicher. Dazu kam noch, daß auch das Verhältnis zu Frau Hatt trotz der beseligenden Stunden, die ihm aus dieser Liebe erwuchsen, in ihm peinigende Empfindungen erwecken mußte. Wiederholt schüttet er Hippel gegenüber sein Herz aus. „Du kannst mich trösten über vieles, aber kannst du dies Gefühl, diese Leidenschaft, die mich zu Boden drückt, besiegen, so nenne ich dich den Meister des menschlichens Herzens!“ Er mußte sich selbst zugestehen, daß es für ihn das Beste wäre, allen diesen Verhältnissen entrückt zu werden. Der Entschluß, sich von der Geliebten zu trennen, kostete ihm freilich schwere innere Kämpfe, aber endlich siegte doch seine richtige Einsicht über die schwärmerische Leidenschaft. Auch seine Verwandten gaben ihre Zustimmung, und so ging Hoffmann im Juni 1796 zur Fortsetzung seiner juristischen Laufbahn nach Glogau, wo ein anderer Bruder seiner Mutter Regierungsrat war.

Kurz vor seiner Abreise kam Hippel wieder auf kurze Zeit nach Königsberg, allein das Wiedersehen gestaltete sich nicht so, wie Hoffmann es nach dem brieflichen Austausche ihrer Empfindungen erwartet hatte. Der Gegensatz zwischen den auf das reale Leben gerichteten Interessen Hippels und den künstlerischen Neigungen Hoffmanns kam in einem scharfen Worte Hippels zum Ausdruck, welches Hoffmann tief schmerzte. Jedoch trat dadurch auch nicht einmal eine vorübergehende Entfremdung zwischen den beiden Freunden ein; nachdem Hippel Königsberg wieder verlassen, sprach sich Hoffmann in einem herzlichen Briefe noch einmal über die zu Tage getretene Verschiedenheit ihrer Anschauungen aus, und aller Wahrscheinlichkeit nach hat Hippel in der gleichen Weise geantwortet, da später keiner von Beiden wieder auf diesen Gegensatz zurückgekommen ist.

Lehrjahre.

Die Familienverhältnisse, in die Hoffmann in Glogau eintrat, waren weit erfreulicher, als die, die er in Königsberg verlassen hatte. Seine Verwandten kamen ihm mit herzlichem Wohlwollen entgegen, und es wurde Hoffmann nicht schwer gemacht, sich in dem neuen Lebenskreise heimisch zu fühlen. Der Onkel zeichnete sich als Mensch und Beamter durch besondere Tüchtigkeit aus und gewann bald Hoffmanns Zutrauen; von seinen Kindern trat Hoffmann namentlich einem Vetter nahe, der ein aufgeweckter und mit schlagfertigem Mutterwitze begabter Jüngling war. Trotzdem fühlte sich Hoffmann auch hier zunächst nicht glücklich. Die Erinnerung an die Geliebte in Königsberg ließ ihn nicht los; jeder Brief, den er von ihr erhielt, mußte in ihm das Andenken an das verlorene Glück wachrufen. Diese Stimmung wurde noch durch einen Besuch gesteigert, den er im Jahre 1797 in Königsberg machte und bei dem er die Geliebte wiedersah; die alte Leidenschaft ergriff ihn hier mit solcher Gewalt, daß er den Entschluß faßte, alle Hindernisse zu beseitigen, die einer Vereinigung mit der Geliebten im Wege standen.

Erst allmählich fing Hoffmann an, sich zu beruhigen. Zunächst fehlte es in Glogau nicht an Manchem, was ihn von der quälenden Leidenschaft ablenken konnte. Auch im Hause seines Onkels wurde eifrig Musik getrieben; und wiederholt tauchten in Glogau Persönlichkeiten auf, von denen er neue Anregungen empfangen konnte, so der Maler Molinari, der Schauspieler und spätere immerhin nicht unverdiente Theaterdirektor Franz Ignaz von Holbein, ferner Julius von Voß, damals noch jung und wohl im persönlichen Verkehr lebendiger und geistreicher, wie später als Schriftsteller. Vor allem aber war es eines, was seine Seele aus den Banden löste, in die sie die übermächtige Leidenschaft geschlagen hatte: eine neue Neigung begann allmählich in ihm aufzukeimen. Ein junges Mädchen, Micheline Rorer, deren Vater in Posen Staatsrat gewesen

war, befand sich damals in Glogau, wohl bei Verwandten zu Besuch. Sie war sechzehn Jahre alt, eine liebliche Erscheinung, deren anziehende Anmut durch ein einfach-bescheidenes Wesen noch erhöht wurde. Hoffmann lernte sie nicht lange nach seiner Ankunft in Glogau kennen und fühlte sich so durch sie angezogen, daß er, um sie zu sehen, sogar in das Karmeliterkloster ging, wo sie die Messe hörte. Durch den Besuch in Königsberg und die übermächtige Einwirkung, die die alte Liebe wieder auf ihn ausübte, wurde die neue Neigung zwar zunächst zurückgedrängt; aber gerade bei dem gespannten Seelenzustande, in den Hoffmann durch die Begegnung mit Frau Hatt versetzt wurde, ist es erklärlich, daß der stille Reiz Michelinens allmählich den Sieg davontrug. Noch immer fühlte Hoffmann die Verpflichtung gegen die frühere Geliebte zu stark, als daß er es gewagt hätte, ein entscheidendes Wort zu sprechen. An einem Märzabend des Jahres 1797 war er nahe daran, sich Michelinen zu erklären. „Die untergehende Frühlingssonne warf noch die letzten Strahlen durchs Fenster," erzählt er Hippel, „— Alles war so in lieblicher Haltung, — ihre Figur schien in den Atomen, welche der Strahl sichtbar machte, zu schweben, und ich fühlte, halb zu ihr hinüber gebogen, ihren sanften Hauch auf meiner glühenden Wange, — ich war glücklich und wollt's ihr sagen." Aber der Gedanke an Frau Hatt ergriff ihn in dem Augenblicke mit solcher Macht, daß er das Wort unterdrückte, das ihm schon auf der Zunge schwebte. Im Laufe des Jahres indessen entschied sich der Sieg der gegenwärtigen über die ferne Geliebte immer mehr; im Februar 1798 konnte Hoffmann dem Freunde mitteilen, daß er mit der Welt in Königsberg vollkommen abgerechnet habe, und noch deutlicher spricht er sich einen Monat später aus: „Ich bin so gut gefesselt als ehemals — aber jetzt ist's ein Mädchen."

So schwere Stunden das Verhältnis zu Frau Hatt nun auch Hoffmann bereitet und so stark er in den durch diese Liebe veranlaßten Seelenkämpfen zu leiden gehabt haben wird, so ist es doch kaum zweifelhaft, daß dies Verhältnis auf die Entwickelung des Dichters befruchtend und fördernd eingewirkt hat. Wer die Bekenntnisse verfolgt, die Hoffmann fast in jedem Briefe an den Freund über diese Leidenschaft niedergelegt hat, der kann beobachten, wie im allmählichen Verlaufe sich immer mehr die Kraft des Wortes steigert und wie der Ausdruck für die Seelenstimmung, die ihn beherrscht, von Brief zu Brief klarer und treffender wird, ohne doch von der ursprünglichen Gewalt der Empfindung etwas zu verlieren. Wenn Hoffmann später

mit solcher Vorliebe Gestalten schuf, die von zwiespältigen Empfindungen gemartert und innerlich zerrissen werden, so haben wir den ersten Keim zu derartigen Schilderungen vielleicht in den seelischen Kämpfen zu suchen, in die ihn diese Liebe verstrickte. Die Kraft, mit der er solche Gestalten zu zeichnen und die Gefühle, die sich in ihnen verwirrend bekämpfen, festzuhalten und zu begründen wußte, ist ihm aber jedenfalls zum großen Teile mit aus diesem eigenen Erlebnis erwachsen. So hat seine Dichtung die nachhaltigste Nahrung aus dieser Jugendleidenschaft gezogen.

Auch in Glogau war Hoffmann wieder mit einem größeren dichterischen Werke beschäftigt, aber selbst der Name ist uns diesmal nicht erhalten. Handelte es sich — wie wahrscheinlich — um einen Roman, so wird man annehmen können, daß zwar noch immer das Ausmalen von Empfindungen und Stimmungen einen breiten Raum einnahm, daß aber daneben auf treue Beobachtung Gegründetes bereits stärker hervortrat. Die gleichzeitigen Briefe zeigen uns wenigstens, mit welcher Schärfe Hoffmann schon damals zu beobachten und das Geschaute im Bilde festzuhalten wußte; sein erstes Schreiben aus Glogau an Hippel erzählt dem Freunde ein anmutiges Reiseabenteuer, den Aufenthalt in der Familie eines Knopfmachers in Marienwerder: Situation und Gestalten sind auf das lebendigste vergegenwärtigt, und eine herzliche Wärme belebt die Schilderung; es macht unwillkürlich auf den Leser den Eindruck, als ob ein Stich von Chodowiecki in Erzählung umgesetzt wäre.

Im Juni 1798 bestand Hoffmann sein Referendariats-Examen in Glogau, und da sein Onkel unmittelbar darauf als geheimer Obertribunalrat an das Kammergericht in Berlin berufen wurde, so ließ sich Hoffmann ebenfalls als Referendar dorthin versetzen. Vorher aber unternahm er noch eine Reise in das Riesengebirge, wohin ihn ein älterer Freund seines Onkels als eine Art Reisebegleiter mitgenommen hatte. So groß Hoffmanns Freude nun auch war, zum ersten Male eine größere Reise unternehmen zu können, so war es ihm doch unerwünscht, an einen Mann gefesselt zu sein, der trotz seines Alters von wunderlicher Eitelkeit und Genußsucht beherrscht war. Ein glücklicher Zufall machte ihn frei. In einem schlesischen Badeorte (wahrscheinlich Warmbrunn) besuchte Hoffmann den Spielsaal, und indem er sich zuerst für seinen Begleiter, dann für sich selbst am Spiele beteiligte, glückte es ihm, eine für seine damaligen Verhältnisse große Summe Geldes zu gewinnen. Sein erster Versuch

am Spieltische sollte aber auch sein letzter sein; ein alter Offizier, der im Saale anwesend war, wies ihn, ohne eine direkte Warnung auszusprechen, auf das Gefährliche der Spielleidenschaft hin, und die ernsten Worte des alten Mannes drangen so in sein Inneres, daß er den treu gehaltenen Entschluß faßte, niemals wieder zu spielen. Für diesmal machte ihn aber der Gewinn frei; er trennte sich von seinem Begleiter, durchstreifte allein das Gebirge und wandte sich dann nach Dresden, wo er sich längere Zeit aufhielt.

Noch ganz erfüllt von den Eindrücken dieser Reise kam Hoffmann in Berlin an. Er spricht in dem ersten Briefe, den er von Berlin aus an Hippel sandte, mit Bewunderung von den Kunstschätzen der Dresdener Gemäldegalerie. Aber noch ausführlicher verweilt er auf der Schilderung seiner Reise durch die Gebirgslandschaft und redet von den großen Natureindrücken, die er empfangen, in einer Weise, die schon allein genügen würde, die Meinung zu widerlegen, daß es Hoffmann an Naturgefühl gefehlt habe — ein Vorwurf, den oberflächliche Beurteiler wohl auf Grund der Abneigung des Dichters gegen die landläufige Bewunderung von Naturschönheiten erhoben haben.

In der Entwickelung des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt war gerade zu der Zeit, als Hoffmann in ihr eintraf, ein wichtiger Wendepunkt eingetreten. Die lebhaften litterarischen Neigungen, welche das Berlin der neunziger Jahre beherrschten und in der mannigfaltigsten Weise zum Ausdruck kamen, hatten sehr verschiedenartige Geister miteinander verbunden: Hand in Hand mit Anhängern und alten Veteranen der Aufklärung gingen Männer, die nach ihrer ganzen Geistesart schon von vornherein in einem scharfen Gegensatz zu ihren litterarischen Bundesgenossen standen. Jetzt trat nun die Scheidung der Geister ein und wirkte mit der belebenden und anregenden Kraft, die geistigen Krisen der Art innezuwohnen pflegt: ein Jahr vor Hoffmanns Ankunft hatte der junge Tieck dem unnatürlichen Bunde mit dem alten Nicolai abgesagt und in den Volksmärchen wie im gestiefelten Kater den ersten wirklichen Schritt ins Reich der Romantik gewagt; zugleich hatte er in demselben Jahre die tiefpoetischen Herzensergießungen seines früh verstorbenen Freundes Wackenroder herausgegeben; im Jahre 1798 folgte dann die neben Novalis' Heinrich von Ofterdingen eigentliche künstlerische Hauptthat der älteren Romantik: Franz Sternbalds Wanderungen. Zu gleicher Zeit hatte in Berlin der romantische Geist noch einen anderen Mittelpunkt

in dem Kreise geistreicher und geistreichelnder Jüdinnen gefunden, die sich um Schleiermacher und Friedrich Schlegel scharten.

Es hat einen eigenartigen Reiz, sich auszumalen, wie die weitere Entwickelung Hoffmanns sich gestaltet hätte, wenn er schon damals mit der Geisteswelt, die später einen so mächtigen Einfluß auf ihn ausüben sollte, in nähere Berührung gekommen wäre. Thatsächlich aber hat er in den beiden Jahren seines ersten Berliner Aufenthaltes die Kreise nicht kennen gelernt, in denen die neue Richtung heimisch war. Auch die wichtigsten der damals in Berlin erschienenen dichterischen Manifeste der Romantik blieben ihm unbekannt: Tiecks Sternbald hat er erst sechs Jahre später in Warschau gelesen, ebenso zweifellos auch erst in jener Zeit die Märchen und die litterarischen Komödien. Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, daß Hoffmann schon damals Wackenroder-Tiecks Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders gelesen hat und von ihnen mächtig angezogen worden ist; daß ihn in diesem Falle die Lektüre nicht veranlaßt hat, auch die gleichzeitig erschienenen Schriften Tiecks zur Hand zu nehmen, mag man daraus erklären, daß die Herzensergießungen anonym erschienen waren. Aber Einzelnes aus Tiecks früherer Schriftstellerei kann ihm immerhin schon in dieser Zeit bekannt geworden sein, so vielleicht die Fortsetzung von Musäus' Straußfedern, aus denen Hoffmann in späterer Zeit die „Geschichte des Abraham Tonelli" weiterzuführen angefangen hat.

Es läßt sich indessen begreifen, daß in Berlin Hoffmanns schriftstellerische Neigungen zunächst hinter seinen musikalischen zurücktraten. Denn unzweifelhaft hat er die zahlreichen guten Opernaufführungen, die Berlin damals bot, häufig besucht; er selbst spricht allerdings nur von der italienischen Oper; aber bei seiner ganzen musikalischen Geschmacksrichtung wird man ohne weiteres annehmen dürfen, daß es ihn noch stärker nach dem deutschen Nationaltheater zog, wo damals neben Mozarts Opern Cherubinis Medea, Glucks Iphigenie in Tauris und andere mehr oder minder wertvolle Werke dargeboten wurden. Höchstwahrscheinlich hat Hoffmann in Berlin auch einer Aufführung von Piccinis Dido beigewohnt, da diese Oper, von der er später noch mit der höchsten Bewunderung sprach, gerade während Hoffmanns Aufenthalt im deutschen Nationaltheater zum ersten Male gegeben worden ist. Der Eindruck, den die Opernvorstellungen auf ihn, der bisher noch niemals Gelegenheit gehabt hatte, die Musik mit äußerer Ausstattung so zusammenwirken zu sehen, ausübten, war selbstverständlich ein über-

wältigender. Nicht minder groß war die Einwirkung der bedeutenden malerischen Kunstwerke, die er seit kurzem kennen gelernt hatte. Von den Kunstausstellungen, die ihm später so manches anmutige Motiv für seine Erzählungen liefern sollten, spricht er mit hoher Anerkennung, und die Stücke, die er hier sah, mehr aber noch die Meisterwerke der Dresdener Galerie riefen in ihm den Vorsatz wach, zunächst kein ausgeführtes Bild mehr zu versuchen, sondern wie ein Anfänger Studien zu zeichnen.

So fühlte sich Hoffmann in Berlin bald heimisch, zumal seine häuslichen Verhältnisse die gleichen blieben wie in Glogau, und seine Thätigkeit am Kammergericht durch das Wohlwollen einsichtiger und liebenswürdiger Vorgesetzter sich zu einer sehr angenehmen gestaltete. Er hatte denn auch keine Neigung aus dem zurückgezogenen Leben, das er im Familienkreise führte und in dem er sich wohl fühlte, herauszutreten und Zerstreuungen aufzusuchen, wie sie das damalige Berliner Leben reichlich bot. Die Neigung, das Leben zu genießen, hatte sich während der Regierung Friedrich Wilhelms II. von dem Hofe aus durch alle Kreise der Berliner Gesellschaft verbreitet, und mit einer Art naiver Frivolität schob man jedes Bedenken bei Seite, das der Befriedigung der Genußsucht hätte Fesseln anlegen können. Hoffmann scheint diesem Treiben absichtlich aus dem Wege gegangen zu sein, und er trieb die Zurückhaltung so weit, daß ihn der Onkel vor einem Rückschlage warnen mußte, der ihn leicht in das andere Extrem hineinwerfen könnte.

Ein solcher Rückschlag blieb denn nun auch nicht aus, als Hoffmann, nachdem er die letzte Staatsprüfung mit nicht geringem Erfolge bestanden hatte, am 23. März 1800 zum Beisitzer der Regierung in Posen ernannt wurde. Auch in der Gesellschaft Posens herrschte damals eine Anschauung, der schrankenloser Genuß als das alleinige Lebensziel galt, und da die Stadt weder künstlerische Genüsse gewährte noch eine Persönlichkeit aufwies, der Hoffmann hätte innerlich näher treten können, so gab er sich dem Taumel wilder Zerstreuungen rückhaltlos hin. Er selbst spricht in einem späteren Brief an Hippel, indem er auf das Posener Treiben zurückblickt und es als eine Art notwendiger Phase seiner Entwickelung auffaßt, von grundsätzlich begangenen Ausschweifungen. Die Erklärung für diese Thatsache wird darin zu suchen sein, daß in Hoffmanns geistiger Entwickelung damals eine entscheidende Krise eingetreten war. Die erste Bekanntschaft mit den Originalwerken der älteren Maler,

wie mit den Gemälden angesehener Zeitgenossen hatte in ihm neben dem hohen Genusse, den ihm die Betrachtung bot, doch zugleich das niederschmetternde Gefühl erweckt, daß seine Arbeiten auch mit den geringsten dieser Leistungen einen Vergleich nicht aushalten könnten. Die Überzeugung von dem Unwert seines bisherigen Schaffens auf diesem Gebiete mußte sich ihm aufdrängen; und es ist sehr wahrscheinlich, daß er unter dem Eindruck der Aufführungen bedeutender Musikwerke auch über seine produktive musikalische Thätigkeit ähnlich zu denken begann. Dazu kam, daß er den für seine poetische Begabung entsprechenden Weg ebenfalls noch nicht gefunden hatte; vielleicht hat er sich auch hier mit Zweifeln gequält — wissen wir doch nicht einmal, ob er sich während seines ersten Berliner Aufenthaltes mit dichterischen Plänen trug oder an ihrer Ausführung arbeitete. Alles dies mußte sich aber vereinigen, um in ihm ein Gefühl der Unbefriedigung und Leere zu erwecken, und da er sich in Posen zu Niemandem über die Empfindungen aussprechen konnte, die ihn peinigten, so ist es erklärlich, daß er sich, um derartige Stimmungen zu übertäuben, recht geflissentlich dem wilden Treiben hingab und sich einem Kreise von Männern anschloß, mit denen ihn kein weiteres Band als das gemeinsame Jagen nach dem Genusse verknüpfte.

Daß ihn bei dem Verkehre mit dieser Zeche lustiger Gesellen, in der er sich vorgekommen sein mag wie Prinz Heinz unter Fallstaffs Genossen, die Schelmenstreiche besonders anziehen mußten, mit denen in Goethes „Scherz, List und Rache" Scapin und Scapine dem alten geizigen Doktor sein Geld ablisten, ist leicht begreiflich. Thatsächlich komponierte er in dieser Zeit Goethes Singspiel; und es kam in Posen zu einer theatralischen Aufführung seines Werkes, das großen Beifall fand. Leider besitzen wir die Musik nicht mehr; jedenfalls aber würde man in ihr die Nachklänge des lustigen und ausgelassenen Treibens vernehmen.

Auf Hoffmanns ganzes Wesen übte diese Lebensführung naturgemäß einen nachhaltigen Einfluß aus: damals hat sich bei ihm die oft bis zum Fratzenhaften gesteigerte Lustigkeit ausgebildet. Hippel, mit dem Hoffmann auf einer Reise nach Königsberg in Elbing und Danzig zusammentraf (Spätherbst 1801), fand ihn sehr verändert und wurde namentlich durch die ausschweifende Lustigkeit, die ihm bisher an Hoffmann unbekannt war, unangenehm überrascht.

Indessen, daß es Hoffmann auch in dieser Zeit nicht an innerer Kraft fehlte, aus dem Strudel dieses Lebens aufzutauchen,

lehrt schon die Fertigstellung des Goetheschen Singspiels; mehr aber noch spricht für die gleiche Thatsache eine andere Komposition aus dieser Zeit, die ein Zeugnis davon ablegt, daß trotz aller Zerstreuungen, denen er sich hingab, er doch auch ernsterer Beschäftigung zugänglich blieb. Eine kirchliche Ouvertüre, die das Datum 4. März 1801 trägt, hat sich erhalten, und da sie das erste uns vorliegende Erzeugnis der künstlerischen Thätigkeit Hoffmanns ist, so verlohnt es sich wohl, ausführlicher dabei stehen zu bleiben.

Die Ouvertüre, in welcher zu den Streichinstrumenten Klarinen, Fagotte, drei Posaunen und Pauken treten, wird durch ein kurzes, gehaltenes Andante affetuoso eröffnet, dessen schrittmäßig feierliche Figuren in wenigen Takten von der D-moll-Tonart, in der das Andante beginnt, nach F-dur zu einem Allegro moderato, dem Hauptteil des Stückes hinüberführen. Dieser enthält eine sorgfältig und sauber ausgeführte Fuge. Ein dreitaktiges charakteristisches Thema, das durch sein scharfes Ausweichen nach Moll eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Thema in Mozarts C-moll-Fuge für zwei Klaviere erhält, wird zuerst von der zweiten Geige ergriffen und von den Saiteninstrumenten durchgeführt; die Blasinstrumente, von denen nur das Fagott die Bässe verstärkt, treten in feierlichen Accorden begleitend hinzu; zuletzt führt ein sanfter, kirchenmäßiger Schluß wieder zu der Tonart des Einleitungssatzes zurück, um auf deren Dominantaccord auszuruhen. Ein Kyrie für Chor und Orchester, das sich an die Ouvertüre anschließen sollte, hat sich nicht erhalten. — Überschaut man nun diese Leistung des Fünfundzwanzigjährigen, so wird man nicht allein durch die Sicherheit überrascht, mit der er die musikalische Form beherrscht, sondern man muß auch anerkennen, daß es ihm gelungen ist, ein höchst eigenartiges und wirkungsvolles Werk zu schaffen. Offenbar mit Absicht hat Hoffmann die im damaligen Kirchenorchester doch nicht selten benutzten Flöten und Oboen nicht verwendet; auf diese Weise wird über das Ganze eine zu dem kirchlichen Charakter der Komposition durchaus passende gedämpfte Stimmung verbreitet, während doch andererseits durch die von den Streichinstrumenten ausgeführte Fuge sowie durch die Verwendung der Klarinen dafür gesorgt ist, daß diese Stimmung nicht in düstere Eintönigkeit übergeht.

Wieder zu Hoffmanns lustigem Treiben führt uns das Ereignis zurück, welches ihn von Posen forttreiben und in ein entferntes Exil werfen sollte. Auf einem Maskenballe ließ Hoff-

mann durch einen Bekannten Karrikaturen verteilen, und zwar so, daß jeder die Karrikatur eines anderen erhielt. Die allgemeine Heiterkeit, mit der der Spaß zuerst begrüßt wurde, verschwand bald, als jeder der Anwesenden sein karrikiertes Bild in der Hand eines anderen sehen mußte. Hoffmanns Talent im Entwerfen von Karrikaturen war bekannt; seine Urheberschaft war daher bald festgestellt und der Unmut über ihn war allgemein. Die Beschwerde des Generals v. Zastrow, gegen den sich die eigentliche Spitze des übermütigen Scherzes kehrte, soll noch in derselben Nacht nach Berlin abgegangen sein; auch weitere Anklagen sind wohl nicht ausgeblieben. Die Folge war, daß Hoffmann, der eben zum Rat in Posen ernannt werden sollte, in der gleichen Eigenschaft nach Plozk im damaligen preußischen Polen versetzt wurde.

Daß Hoffmann dieses Ereignis selbst als den Abschluß einer Epoche seines Lebens empfand, geht daraus hervor, daß er gerade damals durch einen entscheidenden Schritt endgiltig von dem Treiben der letzten Jahre Abschied nahm. Rasch entschlossen führte er im April 1802 Micheline Rorer, mit der ihn seit vier Jahren ein heimliches Verlöbnis verband, heim und traf so im Frühjahr 1802 als junger Ehemann zusammen mit seiner Gattin in der weltenfernen Stadt ein.

In der Verbannung.

In Plozk wurde Hoffmann das Leben zunächst nicht leicht gemacht. Die Gerüchte von seinem genialen Treiben in Posen werden sicherlich auch nach Plozk gedrungen sein, ebenso die Kenntnis der Vorgänge, die seine Versetzung in die abgelegene Stadt zur Folge hatten, in der acht Jahre zuvor Zacharias Werner für eine kurze Zeit Ruhe und eine gewisse Sammlung gefunden hatte. Es konnte nicht fehlen, daß Hoffmanns Vorgesetzte ihm zunächst mit großem Mißtrauen begegneten. Indessen, wenn sie gefürchtet haben mochten, daß Hoffmann über genialen Streichen und künstlerischen Neigungen sein Amt vernachlässigen würde, so wurden sie bald eines Besseren belehrt. Der Präsident der Regierung, der an seine Räte und vor allem an Hoffmann keine leichten Anforderungen stellte, mußte zugestehen, daß er ein vorzüglich thätiger Beamter sei. Dazu kam, daß Hoffmann dem excentrischen Leben vollständig Valet gegeben hatte; er lebte still und eingezogen, so daß er für nichts anderes als für seine Häuslichkeit Sinn zu haben schien.

Nichtsdestoweniger empfand er es doch schwer, von allen geistigen Kräften abgeschnitten zu sein, die ihm neue Anregungen hätten bieten können. Nur das innige Glück, das ihm seine junge Ehe gewährte, bewahrte ihn davor, daß die trüben Stimmungen in ihm wieder die Oberhand gewannen. Hoffmanns Frau hat sich damals wie in späteren schwierigen Lagen als treue und kluge Gefährtin gezeigt; ihr gesunder, auf das Erreichbare gerichteter Verstand ergänzte in glücklicher Weise ihren Gatten. Auch an seinem geistigen Leben und Schaffen hat sie offenbar lebhaften Anteil genommen. Wenn Hoffmann sich in Gesellschaft auf Urteile seiner Frau über litterarische und künstlerische Gegenstände berief, so mochte das oberflächlichen Leuten als eine schwer begreifliche Eitelkeit erscheinen, da sie der einfachen und bescheidenen Frau vielleicht überhaupt keine eigene Ansicht über derartige Fragen, jedenfalls aber keinen Einfluß auf die Urteile

ihres Mannes zutrauten. Thatsächlich aber stimmt diese Wertschätzung des Urteils eines schlicht und natürlich empfindenden und eben deshalb mit sicherem Takte das Richtige treffenden weiblichen Gemütes durchaus mit den sonstigen Anschauungen Hoffmanns überein, der gegen geistreichelnde und belesene Frauen einen tiefen Widerwillen empfand.

In der häuslichen Einsamkeit fand Hoffmann neben eifriger Lektüre — namentlich Shakespeare hat er sich in dieser Periode in Schlegels Übersetzung immer mehr zu eigen gemacht — Muße, neue künstlerische Pläne auszuführen. Neben theoretischen Entwürfen beschäftigte ihn die Komposition eines komischen Singspiels: „Der Renegat" und eines gleichartigen einaktigen Werkes: „Faustine". Beide Singspiele, zu denen sich offenbar Hoffmann selbst den Text geschrieben hat, scheinen überhaupt nicht fertig geworden zu sein, jedenfalls hat sich von der Musik nichts erhalten. Doch vermag man sich nach einigen Mitteilungen Hoffmanns wenigstens eine Vorstellung von der Anlage der beiden Stücke zu bilden. Danach scheint zur Entstehung des Renegaten Mozarts Entführung die erste Anregung gegeben zu haben; aber wenn der unmusikalische Pascha in der Entführung eine hoheitsvolle und edelmütige Persönlichkeit ist, so war die entsprechende Gestalt in Hoffmanns Singspiel ganz auf das Komische herausgearbeitet: es handelte sich um einen dicken Dey von Algier, der nur dann lachen kann, wenn seine Frauen weinen und der deshalb einer Französin ganz besonders gewogen ist, weil sie über die Trennung von ihrem Manne weint, dem sie geraubt wurde. Vielleicht schloß das Singspiel in ähnlicher Weise wie die Entführung, daß nämlich die geraubte Frau in ihre Heimat und zu ihrem Gatten zurückkehren durfte. Das zweite Singspiel behandelte offenbar die bekannte Erzählung von dem ersten Zusammentreffen Hasses mit Faustina Bordoni, seiner nachmaligen, nicht eben vorteilhaft bekannt gewordenen Gattin, in Venedig. Haben sich nun auch diese Arbeiten nicht erhalten, so sind wir doch über den Stand von Hoffmanns damaligem musikalischen Können gut unterrichtet: drei noch heute in Hoffmanns Handschrift vorliegende Werke, eine Sinfonie und zwei Sonaten für Klavier, entstammen offenbar dieser Zeit und legen ein schönes Zeugnis von Hoffmanns erfolgreichem Streben ab. Auch eine Messe begann er in Plozk, ihre Vollendung fällt jedoch in eine spätere Zeit.

Von Mozarts Sinfonien hebt Hoffmann später nur die Es-dur-Sinfonie mehrfach ausdrücklich hervor, während er keine der übrigen

erwähnt. Es scheint demnach, daß ihm diese Sinfonie besonders lieb gewesen ist, und in der That ist in der während seines Aufenthaltes in Plozk komponierten Sinfonie der Einfluß derselben unverkennbar. Nicht allein, daß beide Sinfonieen die gleiche Tonart aufweisen, nicht allein, daß das bedeutsame Hervortreten der Klarinette, die im ersten Satze von Hoffmanns Sinfonie das zweite Thema zuerst aufnimmt, an Mozarts Sinfonie erinnert — auch in der musikalischen Struktur ist wenigstens für den ersten Satz Mozart durchaus vorbildlich gewesen. Wie bei Mozart wird in Hoffmanns Sinfonie der erste Satz durch ein Adagio eröffnet; der majestätisch kraftvolle Charakter der ersten Accorde, denen die Blaseinstrumente leise antworten, gemahnt uns an Mozart; die Modulationen, die dann zum Allegro hinüberführen, können auch eine gewisse Verwandtschaft nicht verleugnen, obwohl sie keineswegs unselbständig sind, und das Allegro weist dieselbe Taktart wie der entsprechende Mozartsche Satz auf. Der zweite Satz, ein Andante con moto, ist zwar in der gleichen Tonart gehalten, wie der zweite Satz von Mozarts Sinfonie, unterscheidet sich aber im Charakter wie in der Taktart von diesem beträchtlich: es ist ein kavatinenartig gehaltenes, sanft fortschreitendes Stück, das allerdings, ohne daß sich direkte Anklänge nachweisen ließen, in seiner ganzen Haltung vielfach an Mozart erinnert, so etwa an die Stimmung, die über Susannens Gartenarie ausgebreitet ist. Der Menuett bleibt merkwürdigerweise nicht in der Haupttonart der Sinfonie, sondern wendet sich nach dem freilich nahe liegenden C-moll; mit dem Menuett in Mozarts Es-dur-Sinfonie hat er nichts gemein, dagegen erinnern uns seine scharfen, charakteristischen Gänge an den gleichen Satz in Mozarts G-moll-Sinfonie, der Hoffmann wohl offenbar vorgeschwebt hat; das Trio nimmt die Hauptmelodie des Menuetts, aber in der entsprechenden Dur-Tonart wieder auf: es ist reizvoll und anmutig, wenn die im Menuett absichtlich so bestimmt und kräftig ausgeprägte Melodie hier zu einem sanften, von der Oboe getragenen und von leisen Accorden der Streichinstrumente begleiteten Gesange sich umwandelt. Der umfangreichste Satz des ganzen Werkes ist das Finale, ein Allegro molto: es ist der Teil, der am selbständigsten gebaut ist und eine große Reihe eigenartiger und wirkungsvoller Züge aufweist. Gleich der Anfang wirkt durch die Art, in der nach zwei scharfen Stößen der Hörner, denen nur die Bratschen sich in Achtelbewegungen zugesellen, die beiden Geigen das Hauptthema aufnehmen, überraschend; das Hinzutreten der anderen

Instrumente steigert die Wirkung des originellen Einganges; nach dem zweiten Thema, das durch sein sanftes Hingleiten sich charakteristisch von dem ersten abhebt, wechseln kräftig einherschreitende, aber kurze Gänge der Streichinstrumente mit Accorden der Bläser ab. Der ganze Satz wirkt wie eine kühn entworfene, lebhaft bewegte und unaufhaltsam einherrauschende Rhapsodie.

Werden wir in der Sinfonie wiederholt an Mozart gemahnt, so erinnern uns auch die beiden Sonaten (F-moll und F-dur) in mehr als einer Beziehung an den Meister. Mozarts schlichtes, aber tief ergreifendes Adagio und Allegro in F-moll für Klavier zu vier Händen (1790) beginnt mit einem kurzen langsamen Satz, dem ein ausgeführtes Allegro folgt; dann aber wird der langsame Satz etwas verändert wieder aufgenommen und schließt das Stück ab. Eine ganz ähnliche Form weisen nun die beiden Sonaten Hoffmanns auf. Auf einen ganz kurzen einleitenden Satz folgt eine breit ausgeführte Fuge; ihr schließt sich ein langsamer Mittelsatz an; hierauf aber lenkt der Komponist wieder in die Fuge ein, die mit einigen Veränderungen wiederholt wird und den Abschluß der Sonate bildet. In den Fugen tritt wieder Hoffmanns Sicherheit in der Beherrschung der Form hervor; die beiden Fugenthemas tragen einen verschiedenen Charakter; das erste ist schärfer ausgeprägt, das andere mit einer gewissen Breite angelegt. Mehr indessen als die Fugen zieht uns der Mittelsatz der ersten Sonate an, weil in ihm eine Stimmung zum ersten Male bei Hoffmann sich geltend macht, die in seinen späteren Kompositionen noch wiederholt auftaucht. Das charakteristische Unterscheidungsmerkmal, wodurch sich die unmittelbaren Nachfolger unserer musikalischen Klassiker so eigentümlich von diesen abheben, ist eine gewisse Weichheit der Stimmung; wir treffen diese sowohl bei Schubert und Spohr, wie dann auch bei Mendelssohn und Schumann. Diese Stimmung liegt nun auch über dem Mittelsatz der ersten Sonate Hoffmanns; die Art, in der sie zum Ausdruck gebracht ist, gemahnt an Schubert, aber auch an Spohr, von denen Hoffmann indessen selbstverständlich nicht beeinflußt ist. Der Mittelsatz der zweiten Sonate weist diese eigenartige Weichheit des Gefühls nicht auf; er nähert sich im ganzen wieder mehr der Mozart-Haydnschen Weise.

Während so der Musiker seine Kraft an großen Aufgaben erprobte, feierten auch der Maler und der Poet in Hoffmann nicht. Zeichnungen und Karrikaturen wurden entworfen, die damals bekannt

gewordenen etruriſchen Vaſengemälde der Hamiltonſchen Sammlung auf das Sauberſte nachgezeichnet; auch im Porträtieren übte ſich Hoffmann wiederholt. Namentlich aber drängten ſich poetiſche Entwürfe: er ſpricht von einem „Rieſen Gargantua", den er ausführen will und bei dem ſich nicht klar erkennen läßt, inwieweit dabei an Rabelais angeknüpft werden ſollte; er plant mit Hippel zuſammen ein Taſchenbuch mit Kupfern. Zur Ausführung ſind indeſſen alle dieſe Pläne nicht gelangt; dagegen kam ihm der Anſtoß zu dichteriſcher Arbeit von einer Zeitſchrift, in der damals der Gegenſatz gegen die romantiſche Richtung, der Hoffmann ſich bald ganz anſchließen ſollte, am ſchärfſten zum Ausdruck kam, dem „Freimütigen". Ein durch Kotzebue veranlaßtes und im Freimütigen veröffentlichtes Preisausſchreiben für das beſte Luſtſpiel gab Hoffmann die Anregung, ſchnell ein Luſtſpiel niederzuſchreiben. Dasſelbe erhielt den Preis nicht, wurde aber vor allen anderen eingeſandten Arbeiten um der Gewandtheit des Dialoges, der Sauberkeit der Sprache und der Anmut des Witzes willen rühmend hervorgehoben. Durch das Urteil der Preisrichter ſind wir über den Inhalt des Stückes unterrichtet, deſſen Verluſt ſehr zu beklagen iſt.

Es war ein origineller Einfall, daß Hoffmann das Preisausſchreiben ſelbſt zum Ausgangspunkte ſeines Luſtſpieles macht. Die Hauptperſon des Stückes, Wilmſen, iſt Buchhalter bei einem reichen Kaufmann, einem Freunde ſeines Vaters und ihm ſelbſt wie ein Vater zugethan; er liebt deſſen Tochter und wird von ihr wiedergeliebt. Aber obſchon er für die kaufmänniſche Thätigkeit große Begabung an den Tag legt, fühlt er ſich doch von ihr nicht befriedigt und beſchließt, dieſer Beſchäftigung Valet zu ſagen und ſich dem Dichterberufe zuzuwenden. Um zu zeigen, daß es ihm auf dieſem Felde nicht ſchwer werden würde, Ruhm und Gewinn zu ernten, verfaßt er ein Luſtſpiel und ſendet es zu der Preisbewerbung ein. Nun aber erfährt der alte Kaufmann von der Angelegenheit; er fängt das Stück ab, und da es ihm wertlos erſcheint, ſchreibt er ſelbſt ein Luſtſpiel, das er an Stelle des anderen den Preisrichtern zuſchickt. Wirklich erringt er den Preis, und dieſe Thatſache wirkt ſo ſtark auf Wilmſen, daß er aller poetiſchen Gedanken ſich entſchlägt und zum Kaufmannsſtande zurückkehrt. Zum Lohne giebt ihm der Alte ſeine Tochter zur Frau.— Der Grundgedanke des Stückes iſt gewiß eigenartig und anziehend; für den nicht eben großen Reichtum der Handlung mag vielleicht die Anmut der Ausführung entſchädigt haben. Indeſſen vor allem

gewinnt das Stück an Interesse, wenn man es im Hinblick auf Hoffmanns spätere Entwickelung betrachtet. Ähnliche Probleme, die sicherlich auf eigene Stimmungen und Herzenswünsche zurückzuführen sind, hat Hoffmann auch später behandelt: wie hier Wilmsen, so zieht es im „Artushof" den jungen Traugott von der Kaufmannsstube fort zum freien Künstlerleben; Kreisler verläßt sein trockenes Amt, um sich ganz der Musik zuzuwenden. Aber während in der späteren Periode der Dichter durchaus auf der Seite Derer steht, die dem dumpfen Alltagsleben entfliehen, um ungehemmt ihrem Ideal nachleben zu können, sehen wir ihn hier noch auf der entgegengesetzten Seite. Man fühlt, wie stark die Resignation, die ihm das Leben in Plozk auferlegte, noch auf dem Dichter lastete; erst die Berührung mit der Romantik gab seinem Geiste die Freiheit und eine bestimmte, seiner eigentümlichen Anlage entsprechende Richtung.

Auch ein anderes litterarisches Erzeugnis dieser Zeit deutet auf Hoffmanns spätere dichterische Thätigkeit in mehr als einer Beziehung hin; es ist das erste, was von Hoffmann überhaupt gedruckt worden ist, das im „Freimütigen" veröffentlichte „Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt". Nicht unmöglich ist es, daß zu der äußeren Einkleidung Wackenroder-Tiecks „Herzensergießungen" die erste Anregung gegeben haben: hier wie dort sind es künstlerische Bekenntnisse, die einem Klosterbruder in den Mund gelegt werden. Daneben aber entsprach diese Einkleidung durchaus Hoffmanns persönlicher Stimmung: in der Einsamkeit von Plozk mochte er sich vorkommen wie ein Mönch, der in seinen Mauern gänzlich von dem Verkehr mit der Außenwelt abgeschnitten ist; wenn der Klosterbruder von der Zeit spricht, „als ich noch in der Welt war", so kann kein Zweifel darüber sein, daß Hoffmann damit sein eigenes Leben vor seiner Verbannung meint. Es stimmt dazu, daß das Schreiben ähnlich wie später der Brief in der musikalischen Phantasie „Don Juan" an einen Freund Theodor gerichtet ist, der selbstverständlich kein anderer ist, als Hippel. Der nur wenige Seiten umfassende Aufsatz beschäftigt sich mit Schillers Braut von Messina, die Hoffmann in Plozk kennen gelernt hatte und die ihn offenbar nicht angesprochen hat, wenngleich er ihr gegenüber keinen so schroff ablehnenden Standpunkt einnahm, wie gleichzeitig etwa Tieck und die Schlegel. Die Verwendung der antiken Form schien ihm verkehrt, namentlich für die Behandlung eines romantisch-mittelalterlichen Stoffes; daß bei einem solchen Versuch niemals eine wirkliche Wiederbelebung der alten Form erreicht,

sondern nur ein Zwitterwesen geschaffen werde, sucht er dadurch zu beweisen, daß ja infolge unserer mangelhaften Kenntnis der antiken Musik jede Möglichkeit fehle, den Chor wirklich in der Weise der Griechen vortragen zu lassen. — Der Aufsatz enthält, wie man sieht, keine bedeutenden Gedanken, sondern nur die absichtlich mit einer gewissen Einfalt vorgetragenen Erwägungen eines von der Welt abgeschiedenen Einsiedlers; aber ein leiser Hauch der Ironie schwebt über dem Ganzen und giebt dem Schreiben eine Stimmung, die wie ein Vorklang mancher Stellen der Elixiere des Teufels und des Kater Murr erscheint. Stärker übrigens treten die Anklänge an Hoffmanns spätere ironische Art in gelegentlichen Aufzeichnungen seines Tagebuches hervor; so wenn er einmal ausruft: „Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde? Ich muß die Frage dem Präsidenten oder dem Großkanzler vorlegen, die werden es wissen."

Auch der Begriff der Ironie tritt schon in dieser Periode, also noch vor seinem Bekanntwerden mit der Romantik, auf; in dem Tagebuche verzeichnet er seine, sicher unzutreffende, Ansicht, daß die koloraturenreiche Arie des Arbace in Mozarts Idomeneo gar nicht ernst gemeint, sondern nur als eine durchgeführte Ironisierung der Singmanier der Kastraten zu betrachten sei, „er hat's nur ironisch gemeint, das merken aber manche Herren nicht". — Ebenso finden sich auch die Stimmungen, die später in seinem poetischen Schaffen eine so große Rolle spielen sollten, schon in dieser Zeit; daß ihn Todesahnungen anwandelten und ihn die Furcht vor Doppelgängern quälte, hat er ebenfalls in seinem Tagebuche aufgezeichnet.

Aus dem Tagebuche wie aus den damals an Hippel gerichteten Briefen ersieht man übrigens, wie sehr Hoffmann sich in dieser Einsamkeit bemühte, sich über sich selbst und seine künstlerische Befähigung klar zu werden. Wenn er trotzalledem zu keinem Ziele gelangte, so lag das daran, daß ihm in Plozk jeder geistige Verkehr und jede wirkliche Anregung fehlte. Das Gefühl der Vereinsamung lastete daher schwer auf ihm, und sein sehnlichster Wunsch war, bald aus seiner Verbannung befreit zu werden. „O ich bin gefangen, ich bin in Banden," schrieb er nieder, „wann schlägt der Erlösung Stunde!" Mit der größten Freude begrüßte er daher die Kunde von seiner Versetzung nach Warschau, die seine Freunde, namentlich Hippel, endlich durchgesetzt hatten. Der Übersiedelung in die polnische Hauptstadt (1804) ging eine Reise nach Königsberg voraus, die er benutzte, um Hippel auf seinem Landgute aufzusuchen.

Die Romantik.

Aus der klösterlichen Einsamkeit einer mittleren Stadt sah sich Hoffmann plötzlich wieder in das rauschende Getriebe großstädtischer Verhältnisse versetzt. Hatte er infolge der Einförmigkeit des ihn umgebenden Lebens in Plozk ein mehr nach innen gerichtetes Dasein geführt, so nahmen jetzt wieder die äußeren Eindrücke, die ihm entgegentraten, seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Es ist begreiflich, daß ihn die bunt wechselnden Bilder der polnischen Hauptstadt anzogen; in den breiten Straßen, deren prächtigste Paläste unmittelbar neben kläglichen und baufälligen Hütten sich erhoben, gaben die seltsamsten Gestalten in Nationaltrachten und anderen eigenartigen Kleidungen beständig zu neuen Beobachtungen Gelegenheit. Kam nun noch hinzu, daß mehrere Theater Hoffmann längst schmerzlich entbehrte Genüsse verschafften und daß das rege, von beengenden konventionellen Vorurteilen nicht beschränkte Gesellschaftsleben ganz seiner Neigung entsprach, so nimmt es nicht wunder, daß Hoffmann sich hier bald wohl fühlte und zunächst ganz in dem vielfach bewegten Leben untertauchte.

Indessen weit wichtiger als alle die äußeren Anregungen, die Warschau ihm bieten konnte, und entscheidend für seine weitere poetische Entwickelung war es, daß er hier endlich mit der geistigen Richtung bekannt wurde, auf die er nach seiner ganzen Begabung angewiesen war: mit der Romantik. Sie wurde ihm durch einen Kollegen vermittelt, zu dem er nach einiger Zeit in ein näheres Verhältnis trat: Julius Eduard Hitzig. Hitzig (1780—1849), damals in Warschau Assessor in demselben Kollegium, in welchem Hoffmann als Rat beschäftigt war, zeichnete sich durch Gradheit und Biederkeit vorteilhaft aus; seine opferwillige Hülfsbereitschaft wurde von den meisten Zeitgenossen ebenso anerkannt wie seine aufrichtige Frömmigkeit. Um die juristische Wissenschaft hat er sich namhafte Verdienste erworben, auch die Litteraturgeschichte ist ihm zu Dank verpflichtet. Für künstlerische Eindrücke war er ebenfalls im ganzen nicht unempfänglich, und in

Berlin, von wo aus er nach Warschau kam, hatte er durch A. W. Schlegels damals gehaltene Vorlesungen, sowie durch den Verkehr mit den Dichtern, die sich im Nordsternbund zusammenfanden, namentlich mit Fouqué und Chamisso, ein lebhaftes litterarisches Interesse und vor allem innige Teilnahme an der Entwickelung der neuen poetischen Richtung gewonnen. Neben diesen günstigen Eigenschaften treten nun freilich auch manche Schattenseiten in seinem Wesen unangenehm hervor: unmittelbar aus seiner Ehrenfestigkeit entsprang eine gewisse philisterhaft-beschränkte Anschauungsweise; daher zeugen manche Urteile, namentlich spätere Verdikte über Hoffmann, von einem geradezu erschreckend engherzigen Standpunkte. Auch mit seiner litterarischen Urteilsfähigkeit war es oft recht bedenklich bestellt: hat er doch nach Hoffmanns Tode über den armseligen Weisflog gesagt, dieser bestrebe sich, Hoffmann in der deutschen Litteratur zu ersetzen, „freilich mit dem Vorbehalte, es besser zu machen wie er"! In der Warschauer Zeit mögen diese Züge noch nicht so stark hervorgetreten sein; jedenfalls kam bald ein lebhafter, freundschaftlicher Verkehr zwischen ihnen zu stande, und die Schätze, die Hitzig Hoffmann mitzuteilen hatte, wurden von diesem mit Begierde aufgenommen. Durch Hitzig erst lernte Hoffmann Tiecks bis dahin erschienene Schriften, Novalis, Einzelnes von Brentano kennen, auch mit Schlegels Calderonübersetzungen machte ihn der neue Freund bekannt. Mit den rein-theoretischen Schriften der Romantik dagegen hat sich Hoffmann wohl kaum näher beschäftigt; gelegentlich mag er wohl den einen oder den anderen Aufsatz der Schlegel durchflogen haben, auch ist ihm später Manches von Schelling und Steffens bekannt geworden — im Grunde aber genügten ihm die künstlerischen Erzeugnisse der Romantik, aus denen das Bekenntnis der neuen Schule deutlich genug sprach.

Seit seiner Jugend war die Neigung zum Geheimnisvollen und Wunderbaren in ihm lebendig, und wo ihm litterarische Werke, in denen eine derartige Stimmung zum Ausdruck kam und in geschickter Weise festgehalten wurde, entgegengetreten waren, hatte er mit Freude danach gegriffen. Auf diese Weise hatten ihn Bücher gar sehr verschiedenartigen Ranges in gleichmäßiger Weise gefesselt: Schillers Geisterseher so gut wie Grosses Genius und Cazottes Erzählung: Le diable amoureux (1772). Gerade aus der Verschiedenartigkeit der Eindrücke, die er somit erhalten mußte, erklärt es sich indessen, wenn trotz seiner starken Vorliebe für das Wunderbare diese Richtung in seiner Gedankenwelt einen entscheidenden Einfluß noch nicht erlangt

hatte. Aber ebenso erklärlich ist es, daß hier, wo die Hinneigung zum Geheimnisvollen ihm als charakteristisches Merkmal einer von zahlreichen bedeutenden poetischen Werken vertretenen Richtung entgegentrat, er sich um so mehr angezogen fühlen mußte, als dieser Grundzug mit einer verwandten Seite seiner Natur zusammentraf. Es läßt sich leicht ermessen, welche Wirkung unter diesen Umständen die festgehaltene Stimmung des dumpfen Grausens in Tiecks „blondem Eckbert", der mystisch-wunderbare Grundton, der durch alle Schriften Novalis' hindurchklingt, die Visionen, Träume und Ahnungen, die im Heinrich von Ofterdingen und im Sternbald eine so große Rolle spielen, auf seine Phantasie äußerten. Daß es gerade diese Seite der Romantik war, die zunächst die größte Wirkung auf ihn ausübte, geht daraus hervor, daß Hoffmann fast überall, wo er vom Romantischen spricht, damit das Wunderbare meint, die geheimnisvollen Stimmen des unbekannten Geisterreiches, die in das menschliche Leben hineintönen. Es hängt damit zusammen, daß zweifellos die hohe Wertschätzung, welche die Romantiker dem Märchen und allen märchenhaften Elementen entgegenbrachten, auf ihn vom nachhaltigsten Einfluß war. Wenn Novalis das Märchen für den Kanon aller Poesie erklärte und die Behauptung aussprach, daß alles Poetische märchenhaft sein müßte, so machte Hoffmann sich eine derartige Auffassung durchaus zu eigen. So entwickelte sich denn auch Hoffmanns Gesamtanschauung von der Poesie auf den aus diesen Ansichten Novalis' entspringenden Ideen und verwandten Gedanken Tiecks. Novalis meint, es liege nur an der Schwäche unserer Organe, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblickten, und er weist der Poesie die Aufgabe zu, diesen Widerspruch auszugleichen, denn „alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgend ist". Von hier aus ist es nur noch ein Schritt zu der von Hoffmann später ausgesprochenen Forderung, daß der Dichter die Gestalten des Geisterreiches, die ihm im Inneren aufgegangen, auch in das wirkliche Leben zu übertragen und somit das Wunderbare, das ihm seine Phantasie vorgezaubert, in die Außenwelt zu projicieren habe.

Es kam noch ein zweites stoffliches Moment hinzu, das Hoffmann mächtig zur Romantik hinziehen mußte. Was ihn selbst erfüllte, die hohe, schrankenlose Begeisterung für die Kunst, die Sehnsucht nach einem freien Künstlerleben — dafür fand er den dichterischen Ausdruck in den Werken der Romantiker, im Sternbald, „diesem wahren Künstlerbuche", wie er ihn in einem Briefe an Hippel nennt, und in den

Tieck-Wackenroderschen Herzensergießungen, die er, wenn er sie schon früher kennen gelernt hatte, jedenfalls unter dem Eindruck der übrigen romantischen Dichtungen aufs Neue zur Hand genommen hat. Unzweifelhaft ist jedenfalls der Einfluß Wackenroders auf Hoffmanns künstlerische Anschauungen; er läßt sich mit Händen greifen, wenn man Wackenroders Ideen neben gelegentlich von Hoffmann ausgesprochene Ansichten hält. Wenn Wackenroder Kunst und Religion aus derselben Quelle herleitet, wenn er betont, daß nur „aus den zusammenfließenden Strömen von Kunst und Religion sich der schönste Lebensstrom ergieße", so weist auch Hoffmann darauf hin, daß die Musik ihrem eigentümlichen Wesen nach religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden sei. In der Verehrung der großen italienischen Kirchenkomponisten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts finden sich daher Wackenroder und Hoffmann zusammen, und in ähnlichen Worten preisen beide die Kunst dieser Meister. Wenn Hoffmann ferner die italienischen Kirchenkomponisten um ihrer kindlichen Frömmigkeit wie um der Thatsache willen, daß ihnen das Komponieren zur Religionsübung wurde, etwa mit Pietro von Cortona oder mit Albrecht Dürer vergleicht, so sind auch in dieser Beziehung wahrscheinlich Wackenroders Bemerkungen über die Art, in der den großen italienischen Malern und Albrecht Dürer Kunst und Religion in eines zusammenfloß, für ihn maßgebend gewesen. Ebenso zweifellos wie die Einwirkung der Herzensergießungen auf Hoffmann ist der Einfluß der Phantasien über die Kunst (1799), in denen Tieck die übrigen Aufsätze Wackenroders mit eigenen Stücken verwandten Inhaltes zusammenstellte. Als die Laute einer wunderbaren Geistersprache bezeichnete Hoffmann die Musik; und in dem später verfaßten Aufsatze über Beethovens Instrumentalmusik heißt es: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgiebt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." In dem gleichen Aufsatz findet er zur Charakterisierung der Musik Mozarts folgende schöne Worte: „In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr eine Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem

Sphärentanze durch die Wolken fliegen.“ Vergleicht man nun mit dieſen Worten die beiden nachfolgenden Stellen aus einem von Wackenroder herrührenden Abſchnitte der Phantaſien über die Kunſt, ſo wird man eine innige Verwandtſchaft weder in den Grundanſchauungen noch in dem ſprachlichen Ausdruck verkennen können. „Statt aller Antwort und Offenbarung werden uns luſtige, ſchöne Wolkengeſtalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wiſſen nicht, wie; — mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch — wir begrüßen und umarmen fremde Geiſterweſen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unſer Gemüt beſtürmen und die die Krankheit des Menſchengeſchlechtes ſind, verſchwinden vor unſeren Sinnen, und unſer Geiſt wird geſund durch das Anſchauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und und erhabener ſind“. „Die Muſik aber halte ich für die wunderbarſte dieſer Erfindungen, weil ſie menſchliche Gefühle auf eine übermenſchliche Art ſchildert, weil ſie uns alle Bewegungen unſeres Gemütes unkörperlich, in goldene Wolken luſtiger Harmonien gekleidet, über unſerem Haupte zeigt, — weil ſie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wiſſen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.“ — Hat ſomit Wackenroder einen nachhaltigen Einfluß auf Hoffmann ausgeübt, ſo hat dieſer auch von Tieckſchen Aufſätzen in den Phantaſien über die Kunſt manche Anregungen empfangen: der von Tieck ausgeſprochene Gedanke, daß nur in der Inſtrumentalmuſik die Muſik unabhängig und frei ſei und ſich ſelbſt Geſetze vorſchreibe, kehrt in ähnlichen Worten am Eingange von Hoffmanns Aufſatz über Beethovens Inſtrumentalmuſik wieder.

Auch in der Form fand Hoffmann Ausdrucksmittel in den Werken der Romantik, die er bis jetzt vergebens geſucht hatte. Seine Neigung ging einerſeits auf ſchrankenloſe Hingebung an das Gefühl, andererſeits auf die Ironiſierung aller der Verhältniſſe, die mit dem in der Seele des Künſtlers lebenden Ideale im ſchneidenden Widerſpruche ſtehen. Für beide Richtungen ſeiner künſtleriſchen Natur hatte er bis jetzt nur ein Vorbild gehabt, Jean Paul, und wirklich läßt ſich Jean Pauls Einfluß auch neben dem der Romantiker noch eine zeitlang bei Hoffmann verfolgen, wenn man auch gut thut ihn nicht allzuſehr zu überſchätzen. Indeſſen eine weit größere Anregung, als ſie ihm Jean Paul jemals hatte geben können, mußte ihm aus den Schriften der Romantiker zukommen. In Tiecks ſatiriſchen Komödien, in Brentanos

Ponce de Leon fand er den seiner ironischen Stimmug entsprechenden Ton, die etwas verschnörkelte, sich selbst ironisierende Redeweise, die Hoffmann entsprechend der Lebhaftigkeit seines Wesens noch steigerte und schärfer ausgestaltete. Für die andere Seite seiner Natur boten ihm Novalis und Wackenroder die reichste Nahrung; hier vervollkommnete er sich in der Kunst, Gefühle und Stimmungen in Worte umzusetzen, für die er schon eifrig bei Jean Paul in die Schule gegangen war.

Im Sternbald wie im Heinrich von Osterdingen wird die ältere deutsche Zeit uns unmittelbar nahe gerückt; die Herzensergießungen preisen mit Begeisterung das Nürnberg des sechzehnten Jahrhunderts. Auch dieser von der Romantik angeschlagene Ton hallt in seinem Schaffen nach, wie er denn gerade von dem Leben und Treiben des alten Nürnbergs, dessen krumme Gassen er später von Bamberg aus selbst durchwanderte, anmutende und lebenswarme Bilder entworfen hat.

Zu der gleichen Zeit, in welcher die Romantik auf Hoffmann die erste und entscheidende Wirkung ausübte, trat ihm auch ein Dichter näher, der, ohne mit den Kreisen der Romantiker näher zusammenzuhängen, doch ebenso wie Hoffmann in der Romantik die seinem Geiste zusagende Richtung gefunden hatte: Zacharias Werner, der ebenfalls in Warschau als Beamter angestellt war. Hitzig war vor seinem letzten Berliner Aufenthalt schon einmal längere Zeit in Warschau beschäftigt gewesen und hatte sich damals mit dem Hingebungsbedürfnis der Jugend an Werner angeschlossen; mit ihm machte er jetzt auch Hoffmann bekannt. Die beiden Männer werden sich um so leichter näher getreten sein, als sie manche Erinnerungen miteinander austauschen konnten: Hoffmann hatte in Königsberg in demselben Hause gewohnt, in dem Zacharias Werner mit seiner kranken Mutter lebte; indessen hatte der Unterschied des Alters damals eine Annäherung verhindert. Jedenfalls war aber ein gemeinsames Interesse für heimatliche Verhältnisse und Persönlichkeiten in Beiden vorhanden, und das Gespräch über derartige Gegenstände mag sie schnell einander näher gebracht haben. Stärker wirkte zweifellos noch das gemeinsame Interesse an der Poesie und die Verwandtschaft ihrer künstlerischen Anschauungen. Werner hatte in Warschau seine „Söhne des Thales" beendet und in ihnen bei allem unklaren Mystizismus und trotz der Verschwommenheit des eigentlichen Grundplanes der Dichtung doch in der Herausarbeitung und Charakterisierung bestimmter Gestalten sowie in der theatralischen Steigerung gegen den Schluß einzelner Akte hin eine Kraft an den Tag gelegt, die er später nur gelegentlich,

ſo etwa in einigen Scenen der Weihe der Kraft, wieder erreicht hat. Wie er in den „Söhnen des Thales“ das Geſchick des Templerordens dargeſtellt hatte, ſo gedachte er nun in ſeinem „Kreuz an der Oſtſee“ den deutſchen Orden poetiſch zu verklären, und da in dem 1804 fertiggeſtellten erſten Teile, den er für die Berliner Bühne beſtimmt hatte, auf die Mitwirkung der Muſik wiederholt gerechnet war, ſo war Werner Hoffmanns Bekanntſchaft doppelt willkommen, und Hoffmann übernahm gern die Ausarbeitung der zu dem Drama gehörenden Muſikſtücke.

Zu einem wirklich freundſchaftlichen Verkehr zwiſchen Hoffmann und Werner iſt es indeſſen nicht gekommen; denn ſehr bald mußten Hoffmann die zahlreichen unangenehmen Eigenſchaften Werners auffallen, die auch deſſen beſte Freunde nicht in Abrede ſtellen konnten; ſein Geiz, ſeine Hinterhaltigkeit, ſeine Genußſucht und noch manche andere wenig erfreuliche Seiten ſeiner Natur. So hat Hoffmann denn noch während ſeines Aufenthaltes in Warſchau in einer brieflichen Äußerung an Hippel kein günſtiges Bild von Werner entworfen; weit ſchärfer hat er ſich wenige Jahre darauf in Bamberg ausgeſprochen, wo er Werners Perſönlichkeit in den denkbar ungünſtigſten Farben malt. In ſpäteren Jahren, wo die Zeit die Schattenſeiten des Mannes in ſeiner Erinnerung allmählich ausgelöſcht haben mochte, iſt ſein Urteil dann wieder milder geworden, und er hat in maßvoll abwägender Betrachtung namentlich Werners ſpätere religiöſe Entwickelung zu erklären geſucht. Auch Werners poetiſcher Produktion trat Hoffmann ſchon in Warſchau kritiſch gegenüber. Zwar die Söhne des Thales hielt er hoch; aber über das Kreuz an der Oſtſee urteilte er ungünſtig. Zum Teile erklärte er freilich den wenig vorteilhaften Eindruck, den das Stück auf ihn ausgeübt, aus der eigentümlich unſchönen Art von Werners Vortragsweiſe; andererſeits aber ſtieß ihn das Geſuchte und Fremdartige im Stoff wie namentlich auch in den Formen ab, und dieſem Gefühl hat er einſt, als Werner das Stück wieder einmal vorlas, einen hübſchen Ausdruck gegeben: Werner trug den dreimaligen Ausruf des heidniſchen Opferprieſters: Bankputtis! Bankputtis! Bankputtis!, womit das Vorſpiel beginnt, mit ſtarker Betonung vor und machte dann eine kleine Pauſe; da begann Hoffmann, der am anderen Ende des Tiſches ſaß, mit ſanftmütiger Stimme: „Mein teuerſter geliebteſter Freund! Mein allervortrefflichſter Dichter! Haben Sie Ihr ganzes liebes Poem in dieſer verfluchten Sprache abgefaßt, ſo verſteht keiner von uns den Teufel

was davon und bitte, Sie wollen nur gleich mit der Übersetzung anfangen."

Trotz der Fülle der neuen Anregungen, die in dieser Zeit auf Hoffmann einstürmten, sind doch Ansätze zu eigener poetischer Thätigkeit nicht nachzuweisen: offenbar brauchte Hoffmann Zeit, um die neugewonnenen Eindrücke zu verarbeiten. Um so lebhafter dagegen war die Thätigkeit, die er auf musikalischem Gebiete entfaltete, zumal in seinem Bekanntenkreise ein reges Interesse für Musik seinen eigenen Neigungen entgegenkam. Musikfreunde unter den preußischen Beamten in Warschau hatten die Gründung eines großen Musikvereins veranlaßt. Hoffmann scheint zunächst kein rechtes Zutrauen zu der Lebensfähigkeit des Unternehmens gehabt zu haben; als aber die Angelegenheit einen günstigen Fortgang nahm und der Beschluß gefaßt wurde, einen durch Feuer beschädigten Palast anzukaufen, um ihn zu einem Vereinshause umzubauen, da nahm auch Hoffmann lebhaften Anteil. Er bestimmte die Anordnung und Reihenfolge der Zimmer und entwarf die Pläne für die Ausschmückung des Hauses, die er zum größten Teile selbst ausführte. Hitzig hat uns von dieser Beschäftigung Hoffmanns ein recht anmutiges Bild entworfen. „Mit den ersten lauen Tagen des Frühlings 1806", erzählt er, „war Hoffmann in seiner Wohnung nicht mehr anzutreffen. Fand man ihn nicht auf der Regierung, so saß er gewiß in der Malerjacke auf einem Gerüste in dem neuen Lokale der musikalischen Ressource, mitten unter seinen Farbentöpfen, eine Flasche Ungar- oder italienischen Wein zur Seite, und ließ sich von Freunden, an deren Besuch es ihm hier nie fehlte, von unten hinauf unterhalten. In unglaublich kurzer Zeit hatte er ein Bibliothekzimmer mit einer Einfassung von Hautreliefs in Bronce, ein Kabinett im ägyptischen Stil, in welchem er zwischen die wunderbarsten Darstellungen ägyptischer Gottheiten Karrikaturgestalten einzelner Teilnehmer der Gesellschaft, durch Tierschwänze, Flügel und dergleichen maskiert, geschickt einzuflechten verstand, und noch vieles Andere fertig geliefert, Alles unbeschadet seiner öffentlichen Wirksamkeit. Nicht selten war es, daß Parteien, die einen Kontrakt zu schließen hatten und aus seinem Hause zu dem Mniszekschen Palast gewiesen wurden, sich in dem weitläufigen Lokale mühsam nach ihm durchfragten und dann ihren eigenen Augen nicht trauen wollten, als er auf Vorzeigung der Präsidialverfügung, die ihn mit Aufnahme eines Geschäftes beauftragte, schnell vom Malergerüst herabkletterte, die Hände wusch, ihnen vorantrabte und, mit gleicher

Fertigkeit die Feder als den Pinſel führend, in wenigen Stunden ein gerichtliches Inſtrument oft über die verwickeltſten Verhältniſſe auf das Papier hinwarf, an welchem auch die ſchärfſte Kritik nichts auszuſetzen fand.“ Nach der Eröffnung des Hauſes leitete Hoffmann meiſt die Orcheſterkonzerte und gewann als Dirigent allgemeine Anerkennung; bemerkenswert iſt, daß er auch bereits eine Beethovenſche Sinfonie zur Aufführung brachte.

So ließ ſich Hoffmann von den Wellen dieſes freudig bewegten Lebens tragen, ohne die Wetterwolke zu beachten, die ſeinem harmloſen Künſtlertreiben bald ein Ende bereiten ſollte. Wenn die neue Geiſtesrichtung, die ſich ihm in Warſchau erſchloſſen hatte, auch in ihm noch keinen poetiſchen Ausdruck fand, ſo läßt ſie ſich doch in ſeinen muſikaliſchen Arbeiten verfolgen, die faſt durchweg unter dem Zeichen der Romantik ſtehen. Zu zwei echt romantiſchen Schöpfungen, Brentanos „Luſtigen Muſikanten“ und Werners „Kreuz an der Oſtſee“ lieferte er die Muſik, und der bedeutendſten Oper, die er in Warſchau komponierte, legte er ein Drama Calderons zu Grunde.

was davon und bitte, Sie wollen nur gleich mit der Übersetzung anfangen."

Trotz der Fülle der neuen Anregungen, die in dieser Zeit auf Hoffmann einstürmten, sind doch Ansätze zu eigener poetischer Thätigkeit nicht nachzuweisen: offenbar brauchte Hoffmann Zeit, um die neugewonnenen Eindrücke zu verarbeiten. Um so lebhafter dagegen war die Thätigkeit, die er auf musikalischem Gebiete entfaltete, zumal in seinem Bekanntenkreise ein reges Interesse für Musik seinen eigenen Neigungen entgegenkam. Musikfreunde unter den preußischen Beamten in Warschau hatten die Gründung eines großen Musikvereins veranlaßt. Hoffmann scheint zunächst kein rechtes Zutrauen zu der Lebensfähigkeit des Unternehmens gehabt zu haben; als aber die Angelegenheit einen günstigen Fortgang nahm und der Beschluß gefaßt wurde, einen durch Feuer beschädigten Palast anzukaufen, um ihn zu einem Vereinshause umzubauen, da nahm auch Hoffmann lebhaften Anteil. Er bestimmte die Anordnung und Reihenfolge der Zimmer und entwarf die Pläne für die Ausschmückung des Hauses, die er zum größten Teile selbst ausführte. Hitzig hat uns von dieser Beschäftigung Hoffmanns ein recht anmutiges Bild entworfen. „Mit den ersten lauen Tagen des Frühlings 1806", erzählt er, „war Hoffmann in seiner Wohnung nicht mehr anzutreffen. Fand man ihn nicht auf der Regierung, so saß er gewiß in der Malerjacke auf einem Gerüste in dem neuen Lokale der musikalischen Ressource, mitten unter seinen Farbentöpfen, eine Flasche Ungar- oder italienischen Wein zur Seite, und ließ sich von Freunden, an deren Besuch es ihm hier nie fehlte, von unten hinauf unterhalten. In unglaublich kurzer Zeit hatte er ein Bibliothekzimmer mit einer Einfassung von Hautreliefs in Bronce, ein Kabinett im ägyptischen Stil, in welchem er zwischen die wunderbarsten Darstellungen ägyptischer Gottheiten Karrikaturgestalten einzelner Teilnehmer der Gesellschaft, durch Tierschwänze, Flügel und dergleichen maskiert, geschickt einzuflechten verstand, und noch vieles Andere fertig geliefert, Alles unbeschadet seiner öffentlichen Wirksamkeit. Nicht selten war es, daß Parteien, die einen Kontrakt zu schließen hatten und aus seinem Hause zu dem Mniszekschen Palast gewiesen wurden, sich in dem weitläufigen Lokale mühsam nach ihm durchfragten und dann ihren eigenen Augen nicht trauen wollten, als er auf Vorzeigung der Präsidialverfügung, die ihn mit Aufnahme eines Geschäftes beauftragte, schnell vom Malergerüst herabkletterte, die Hände wusch, ihnen vorantrabte und, mit gleicher

Fertigkeit die Feder als den Pinsel führend, in wenigen Stunden ein gerichtliches Instrument oft über die verwickeltsten Verhältnisse auf das Papier hinwarf, an welchem auch die schärfste Kritik nichts auszusetzen fand.“ Nach der Eröffnung des Hauses leitete Hoffmann meist die Orchesterkonzerte und gewann als Dirigent allgemeine Anerkennung; bemerkenswert ist, daß er auch bereits eine Beethovensche Sinfonie zur Aufführung brachte.

So ließ sich Hoffmann von den Wellen dieses freudig bewegten Lebens tragen, ohne die Wetterwolke zu beachten, die seinem harmlosen Künstlertreiben bald ein Ende bereiten sollte. Wenn die neue Geistesrichtung, die sich ihm in Warschau erschlossen hatte, auch in ihm noch keinen poetischen Ausdruck fand, so läßt sie sich doch in seinen musikalischen Arbeiten verfolgen, die fast durchweg unter dem Zeichen der Romantik stehen. Zu zwei echt romantischen Schöpfungen, Brentanos „Lustigen Musikanten“ und Werners „Kreuz an der Ostsee“ lieferte er die Musik, und der bedeutendsten Oper, die er in Warschau komponierte, legte er ein Drama Calderons zu Grunde.

Die Kompositionen der Warschauer Zeit.

Es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, in welcher Zeit Hoffmann zuerst mit Gozzis Dramen bekannt geworden ist; aber man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß dies ebenfalls in Warschau geschehen ist. Jedenfalls haben ihn Gozzis Stücke sofort gefesselt; er hat sich über sie immer mit der höchsten Anerkennung ausgesprochen, und auf die spätere Richtung seines poetischen Schaffens sind sie vom nachhaltigsten Einfluß gewesen. Die eigentümliche Vermischung märchenhaft phantastischer und halb tragischer Motive mit ironischer Haltung und burlesken Elementen, wie Hoffmann sie bei Gozzi fand, hat er dann auch in seinen Erzählungen herzustellen gesucht. Unter diesen Umständen ist es erklärlich, daß ihn eine Dichtung besonders anziehen mußte, die ganz ersichtlich unter Gozzis Einfluß steht: Brentanos Singspiel: Die lustigen Musikanten. Das poetische Werk weist diesen Einfluß nicht allein in den seltsam verschlungenen Verwickelungen der erfundenen märchenhaften Handlung sowie in der Herübernahme der typischen Masken der Commedia dell'arte auf, sondern auch der Charakter der Sprache zeigt, wie stark der deutsche Dichter sich an den italienischen anlehnt. Die Texte der Gesangsstücke sind nicht überall gleichwertig; am freiesten entfaltet sich Brentanos dichterische Kraft in den rein liedmäßigen Stücken, so vor allem in dem schönen Liede: „Da sind wir Musikanten wieder, die nächtlich durch die Straßen zieh'n," in dem bereits der charakteristische Ton der späteren romantischen Lyrik vollständig ausgebildet erscheint. Leider hat sich Hoffmanns Musik, mit der das Stück auch einmal, freilich ohne Erfolg, auf der Warschauer Bühne erschien, nicht erhalten, und wir sind somit einer Komposition beraubt, die augenscheinlich zu den charakteristischten Hoffmanns gehört hat. Nur einen schwachen Ersatz kann uns Hoffmanns, ebenfalls aus der Warschauer Zeit stammendes, Arlequin-Ballett gewähren; doch wird man immerhin annehmen dürfen, daß einzelne Stücke der Oper einen ähnlichen

Charakter getragen haben mögen. Das Ballett besteht aus zwanzig Stücken für Orchester, die zur Begleitung einer Pantomime dienen und zum Teil den Versuch machen, für die durch die Pantomime dargestellten Vorgänge den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden; das ist Hoffmann auch wiederholt gelungen, so in dem das Werkchen eröffnenden originellen Furientanze, ebenso in dem dritten Stücke, einer Beschwörung, und in dem sechzehnten, wo wir etwas an das Erscheinen des Komthurs im Don Juan erinnert werden. Andere Teile zeichnen sich durch heitere Anmut (Nr. 14 und 15) und durch gleichmäßige kräftige Behandlung aus (Nr. 15). Im ganzen indessen trägt das Werkchen den Charakter einer Gelegenheitsarbeit. Eine ganz besondere Sorgfalt hat Hoffmann dagegen auf die Musik zu Werners „Kreuz an der Ostsee" verwendet, die noch heute in Hoffmanns Handschrift vorliegt.

Die eigentümlichen Gegensätze, die Werners künstlerisches Schaffen beherrschen, treten vielleicht nirgends so deutlich hervor, wie in dem „Kreuz an der Ostsee": auf der einen Seite ein häufig mit recht äußerlichen Mitteln arbeitendes Streben nach theatralischem Effekt, auf der anderen Seite eine Neigung zu romantischem Klingklang, die gerade in unserem Stücke zuweilen zu unverständlichem Lallen führt. Trotzdem ergaben sich aus dem Vorspiel „Die Brautnacht", das allein von dem geplanten größeren Werke fertig geworden ist, für den Komponisten dankbare Aufgaben: die Charakterisirung der heidnischen Preußen, die Schlacht zwischen den Ordensrittern und Preußen, sowie das Überirdische, das in der Person des als Spielmann geheimnisvoll durch das Stück hindurchschreitenden heil. Adalbert zum Ausdruck kommt. Hoffmanns Ouvertüre beginnt mit einem Andante, das in seinen starken Eingangsaccorden etwas an die Ouvertüre zum Don Juan erinnert; die klagenden, leisen, aber immer mehr anschwellenden Stimmen der Blasinstrumente führen zu dem Allegro hinüber, das einen unruhig bewegten Charakter aufweist. Dieser macht sich sogar auch bei dem zweiten Thema geltend, das von Mollfiguren unterbrochen und von knapp einherschreitenden Gängen, ähnlich wie in dem letzten Satz der Sinfonie, abgelöst wird. Die Ouvertüre klingt düster und leise aus. Unmittelbar schließen sich ihr die Chöre der heidnischen Preußen an. Hier hat Hoffmann nach allen Charakterisierungsmitteln gegriffen, die ihm die Musik an die Hand gab: gleich am Anfang wird durch Oktavengänge der Violinen und des Basses das Rauschen des Meeres nachgeahmt, während die Blasinstrumente das schrillende

Gekreisch der Möwen andeuten. Dazu stimmen die heidnischen Preußen erst die Männer und dann die Frauen, Tenor und Baß, hierauf Alt und Sopran einen einförmigen, wilden Sang an; eine Solostimme unterbricht dann den Chorgesang mit einem, in etwas hüpfender Bewegung gehaltenen Satze, der in einem orchestralen Nachspiel wieder in einer das leise Rauschen der Meereswogen nachahmenden Melodie ausklingt; hierauf führt eine wuchtige Figur der Bässe zu einem neuen Chorgesange hinüber, der, von Oktavengängen der Bässe, Violoncellis und Bratschen begleitet, einen eigenthümlich wilden Eindruck hervorruft; nur am Schlusse, in dem der Gott um Segen angerufen wird, treten begleitende Accorde hinzu, die etwas an das Adagio des Komthurs auf dem Kirchhofe erinnern. Einige kleine melodramatische Sätze schließen sich an, worauf dann wieder zu der das Brausen des Meeres nachahmenden Eingangsmelodie zurückgeführt wird und eine zweite, dem ersten Sologesang entnommene Melodie, etwas verändert, die Einleitung abschließt. Den gleichen Charakter wie die Einleitung tragen nun auch die beiden nachfolgenden Chöre. Auch in ihnen finden wir ein Streben nach möglichst charakteristischem Ausdruck, und die gleichen Mittel wie in der Einleitung sind auch hier verwendet. Wirkliche Mehrstimmigkeit vermeidet Hoffmann, in dem ersten Chor schreiten die Männer- und Frauenstimmen, in dem zweiten nur die Männerstimmen in Oktaven nebeneinander her; in der Fassung der Melodie sucht der Komponist den Charakter des Wilden, Ungebändigten ebenso herauszuarbeiten wie in der Begleitung; diese wird zwar in dem ersten Chor (Nr. 2) von dem ganzen Orchester ausgeführt, erhält aber dadurch, daß sie von unterbrechenden Figuren der Piccoloflöten beherrscht wird, ein eigentümlich grelles Kolorit, das auch über dem zweiten Chore (Nr. 3) liegt, bei welchem überhaupt zu dem Gesange der Männerstimmen nur Blasinstrumente hinzutreten. Es ist nicht zu bestreiten, daß es Hoffmann gelungen ist, die Absicht, die ihm bei den Chören vorschwebte, auch wirklich ins Leben treten zu lassen: diese Gesänge atmen etwas von dem barbarischen Geist eines ungebrochenen Naturvolkes. Die Chöre der Skythen in Glucks Iphigenie in Tauris gaben zweifellos die erste Anregung, aber wenn man auch, namentlich in dem zweiten Chor, einige Anklänge spüren mag, so läßt sich doch nicht sagen, daß Hoffmann hier als ein bloßer Nachahmer zu betrachten ist; er hat vielmehr die von Gluck empfangenen Anregungen selbständig verarbeitet und weiter geführt. — In dem zweiten Akte tritt die Musik nicht wieder ein, dagegen verbindet

ein größeres ausgeführtes Orchesterstück, von Hoffmann Sinfonie genannt, den zweiten und dritten Akt. Am Schlusse des zweiten Aktes ziehen die Ordensritter mit den Polen zusammen in den Kampf wider die gegen die Feste Plozk heranstürmenden Preußen; dazu erschallen auf der Scene Hörner und Klarinen zusammen mit der Sturmglocke; im Orchester nehmen, nachdem der Vorhang gefallen ist, die Hörner die Accorde auf, und nun sucht der Komponist ein Gemälde der Schlacht vor uns auszubreiten: den dumpfen Gängen der Violinen, denen dann auch die Bässe sich anschließen, antwortet das ganze Orchester mit grellen Accorden; kräftige Figuren wechseln dann mit schwirrenden Läufen der Violinen, die offenbar das Schwertgeklirr nachahmen sollen; hierauf setzt ein, von einem Bassethorn und den Posaunen ausgeführter und nachher mehrfach wiederholter choralartiger Gesang ein, der an protestantische Choräle anklingt; jede Zeile wird von klagenden Tönen der Oboe, zu der abwechselnd Flöte und Fagott hinzutreten, unterbrochen. Nachdem die Sinfonie in lebhaften Gängen und Hornfanfaren zum Abschluß gekommen ist, wird auf dem Theater der Choral unter der Begleitung der gleichen Instrumente wie in der Sinfonie, aber in einer anderen Tonart (D-dur, während er in der Sinfonie zuerst in A-moll aufgenommen wird) gesungen; kurze melodramatische Sätze unterbrechen die einzelnen Strophen; das Geheul der anstürmenden Preußen wird durch einige dissonirende Accorde geschildert, aus der Sinfonie kehren die schlachtmalenden Motive wieder. Dann setzt eine lebhaft bewegte Musik der Streichinstrumente ein, in der die synkopirten Noten der Violinen und Violen die allgemeine drängende Erwartung und Spannung ausdrücken sollen; während der heil. Adelbert durch seine Wundererscheinung die bereits siegenden Preußen ins Wanken bringt, dauern diese Figuren fort, aber gehaltene Accorde der Holzbläser erscheinen über ihnen und sollen wohl den überirdischen Glanz, der plötzlich in die menschliche Angst und Noth hineinscheint, versinnbildlichen. Nun tritt wieder kriegerische Musik mit Motiven aus der Sinfonie ein; Hörner erschallen, und bei der Wiederkehr der Ordensritter ertönt auf der Bühne ein nur von den Blasinstrumenten gespielter, kurzer, aber sehr ausdrucksvoller und doch sanft gehaltener Marsch, der augenscheinlich von dem Marsch in der Zauberflöte angeregt worden ist. Der weitere Verlauf des dritten Aktes gab zu umfänglicheren Musikstücken keine Veranlassung mehr; nur für den Schluß des Dramas, für die Worte, in denen der heil. Adelbert Abschied von der Erde

nimmt, hat Hoffmann ein kurzes Melodram komponirt; die Harfe setzt zunächst allein ein, dann führt sie, von leisen Klängen der Bläser unterstützt, in wenigen Takten zum Abschluß.

So schwer es nun auch ist, ohne genaue Analyse eines Tonwerkes von dessen Bau und Charakter eine Vorstellung zu geben, so wird man doch aus unseren Betrachtungen ersehen, daß wir es mit einem nirgends nach der gewöhnlichen Schablone gearbeiteten Werke zu thun haben. Die Stücke sind reich an schönen Klangwirkungen, und in der thematischen Arbeit zeigt sich überall die sichere und wohlgeübte Hand des erfahrenen Musikers. Welche eigenartige Wirkung wird z. B. in der Durchführung der Sinfonie erzielt, wenn der klagende Gesang der Oboe, der die einzelnen Abschnitte des Chorales unterbricht, von verschiedenen Instrumenten nacheinander wieder aufgenommen wird. Ähnliche Feinheiten könnte man noch mehrfach anführen. Die Tonmalerei verführt sonst leicht zur Kleinlichkeit und Spielerei, aber Hoffmann hat diese Gefahr trotz der zahlreichen schildernden Elemente glücklich überwunden, und so heterogen auch die Gegenstände sind, die ihm der Dichter geliefert, so gewährt doch die Musik einen durchaus einheitlichen Eindruck.

Nicht ganz in dem gleichen Maße läßt sich das von der Oper „Liebe und Eifersucht" sagen, die ebenfalls der Warschauer Zeit ihre Entstehung verdankt und deren Text sich an Calderons Schauspiel: Die Schärpe und die Blume anlehnt. Die Schärpe und die Blume war Hoffmann durch die Übersetzung in Schlegels spanischem Theater bekannt geworden. Auch in diesem Stücke ergeben sich die Verwickelungen aus den Konflikten, die dem spanischen Drama eigentümlich sind: dem Widerstreit zwischen der Ehre — die in diesem Falle dem unbedingten Gehorsam entspricht, den der Vasall seinem Herrn schuldig ist — und der Liebe. Aber während diese Konflikte z. B. in Lope de Vegas Stern von Sevilla zum tragisch erschütternden, wenn auch nicht befriedigenden Ausgange führen, wird in dem Drama Calderons der Held durch sie in eine Reihe von lustspielartigen Situationen verstrickt, die ihn zwingen, sich nacheinander in Schwester, Cousine und Zofe seiner Geliebten verliebt zu stellen. Aus diesen Voraussetzungen entstehen mannigfache Mißverständnisse, ja am Schlusse scheint eine gütliche Lösung des seltsam verschlungenen Knotens unmöglich: der Held kommt in den Verdacht, eine Verräther an seinem Fürsten wie an seinem Freunde zu sein, aber trotz des Zweikampfes, der bereits auf der Scene begonnen wird, klärt sich doch noch Alles

auf, und die Liebenden werden miteinander vereinigt. Hoffmann, dem eine Oper im Stile von Figaros Hochzeit oder Cosi fan tutte vorschwebte, fand hier den geeigneten Stoff: die feine Ironie, die über dem Ganzen ruht, die halb tragischen, halb komischen Verwickelungen gaben der Handlung immerhin eine gewisse Ähnlichkeit mit seinen klassischen Vorbildern. Den Text hat sich Hoffmann selbst gestaltet; mit ganz geringen und unbedeutenden Änderungen, gelegentlichen kleinen Zusätzen und Umstellungen hat er aus den Versen Calderons sich die Worte zu den einzelnen Gesangsnummern umgebildet, auch Calderons Einteilung in drei Akte behielt er bei. Der (offenbar prosaische) Dialog, der die Gesangsstücke unterbrach, hat sich nicht erhalten. Eingeleitet wird die Oper (so nennt Hoffmann das Werk auf dem Titelblatt, am Schlusse der Partitur bezeichnet er es als Singspiel) durch eine graziöse Ouvertüre, in der namentlich das leichte, immer mehr zum Forte sich steigernde Spiel der Violinen am Anfange des nach wenigen langsamen Einleitungstakten eintretenden Allegros anziehend und wie eine Ankündigung der verwirrenden, aber doch schließlich nicht ernsten Verwickelungen der Oper erscheint; das zweite Thema ist zart und anmutig gehalten, auch etwas herbere Accente fehlen der Ouvertüre nicht ganz. In der Oper selbst herrschen die Ensembleſtücke vor; auf zahlreiche Duette, Quartette, Quintette, ein Sextett und drei sehr breit ausgeführte Finales kommen nur fünf Arien, alle freilich anziehende Stücke. Gleich die erste, die Arie des Haupthelden Enrico, zeigt — was ja auch schon aus dem Kreuz an der Ostsee zu ersehen war —, wie Hoffmann auch die orchestrale Begleitung charakteristisch zu gestalten weiß: ein im Ritornell lang ausgehaltener Hornstoß bringt gleich am Anfange eine gewisse sehnsüchtige Stimmung in das Ganze; die synkopierten Noten der Violinen, die die Gesangsmelodie begleiten, suchen das Ängstliche, Gequälte, Ratlose des Helden auszudrücken und einen musikalischen Ausdruck für die Worte zu finden, mit denen die Arie beginnt: „Hoffnungslos, verwirrt, betrübt". Die Arie des alternden Herzogs, in dessen Herz noch die Liebe ihren Einzug gehalten hat, trägt einen romanzenartigen Charakter; Hoffmann selbst nennt sie Arietta; sie ist von den Steichinstrumenten begleitet, zu denen nur Flöte und Fagott in klagenden Tönen hin und wieder einfallen; eine besonders schöne Wirkung wird bei dem Übergang in die Durtonart erzielt — eine Stelle, die sich von dem sonstigen schwermütigen Charakter der Arie wirkungsvoll abhebt. Von den beiden Arien der weiblichen Haupt-

gestalten erinnert die eine (Nr. 7) mit ihrer schönen fließenden Melodie etwas an die Arie der Elvira im Don Juan, an deren Recitativ übrigens auch das der anderen leidenschaftlich gehaltenen Arie vorangehende Recitativ anklingt (Nr. 11). Mit ganz besonderer Sorgfalt ist auch das Recitativ ausgeführt, welches der zweiten Arie des Enrico vorausgeschickt ist; das Adagio, das vom eigentlichen Recitativ zur Arie hinüberführt, übt wirklich eine ergreifende Wirkung aus: die Melodie zu den Worten: „Schütze mich, o gütiger Himmel, schütze mich!" wird zuerst von der Klarinette aufgenommen, hierauf setzen die anderen Blasinstrumente ein, dann ergreift der Sänger selbst die Melodie; eine Arie, in welcher wiederum zu den Worten: „Unmut, Rache, Wut des Zornes" eine charakteristische begleitende Figur der Violinen gefunden ist, schließt sich an; in der Mitte der Arie kehrt wie ein Aufblick nach oben, in dem der von den Leidenschaften umhergeworfene Mensch Erlösung sucht, das soeben hervorgehobene Adagio wieder ein. — Von den Duetten verdient das erste zwischen Enrico und seinem Diener keine besondere Hervorhebung, obgleich es ein munteres und frisches Stück ist; das zweite zwischen Diener und Zofe zeichnet sich durch seine schelmische Haltung aus, während ein drittes, in dem der Herzog und Enrico die Unterredner sind, hinter den Erwartungen zurückbleibt, die man ihm infolge der zu Grunde liegenden Textesworte entgegenbringt. Sind in einem fünften Duette namentlich die komischen Accente bemerkenswert, durch die man etwas an Leporello erinnert wird, so nimmt dagegen das vierte als Ganzes wieder unser Interesse in Anspruch. Der Liebende, der sich getäuscht glaubt, und die Geliebte, die ihn vergeblich zu besänftigen strebt, sind hier in geschickter Weise einander gegenübergestellt; schon in dem das Duett einleitenden Recitativ finden sich einige überraschende Momente, so wenn bei den Worten der Lisida: „Und so lockt dich weder in die Arme der Sirene falsche Stimme" das Recitativ unterbrochen wird und ein sanftes Andante con moto eintritt, in welchem zwei obligate Violoncelli die Melodie begleiten; das Duett selbst trägt einen leidenschaftlichen, kräftigen Charakter, und wieder findet die Hauptstimmung: die Entrüstung des Enrico über die Täuschung, der er anheimgefallen zu sein glaubt, in der begleitenden Violinfigur ihren eigentümlichen Ausdruck; in der Mitte wird das Duett durch einen ganz kurzen langsamen Satz unterbrochen, worauf dann das leidenschaftliche Allegro unaufhaltsam dem Schlusse zustrebt.

Indessen bei weitem höher als alle diese Stücke stehen die

größeren Enſembleſätze, weniger die beiden Terzette, von denen das zweite allerdings recht zierlich und anmutig iſt, während uns das erſte durch ſeinen eigenartig ausgeführten orcheſtralen Schluß anzieht als die Quartette, Quintette und Finales. Gleich das erſte Quintett (Nr. 3) iſt eine der beſten Leiſtungen Hoffmanns und könnte wohl auch den Kampf mit mancher bekannter gewordenen Kompoſition aufnehmen. Noch in ſeinen letzten Tagen, wo die Sehnſucht nach dem friſchen Grün der neu erwachten Natur den totkranken, an das Bett gefeſſelten Mann überwältigte, hat er der Melodie gedacht, die er in beſſeren Zeiten zu Calderons ſchönen Worten über den Frühling gefunden hat und die in anderer Tonart wie in dem erſten Quintett auch in dem erſten Finale wiederkehrt, wo ſie anmutig weiter ausgeſponnen wird. In dem Quintett beginnt zuerſt das Horn mit wenigen Tönen wie ein Vorklang des Frühlings; dann ergreifen die Holzbläſer die Geſangsmelodie, und die Saiteninſtrumente treten mit leiſem Rauſchen hinzu; nach dieſem Ritornell wird von den drei Frauenſtimmen, denen nur Oboe, Klarinette und Horn das Geleit geben, die einfache, aber ſehr anmutige Weiſe zu Calderons Worten aufgenommen: „Wie ſo lieblich ſteht im Freien dieſer Blumenhof des Lenzen.“ Mit dem Hinzutreten der Männer wird es lebhafter, das Andante geht in ein Allegro und dieſes in ein großes und ſchön gearbeitetes Allegro con moto über, ſchließlich aber wird der Weg zu der Eingangsmelodie wieder gefunden, in die diesmal auch die Männer einſtimmen, und die, von dem Orcheſter wirkſam unterſtützt, das Ganze ſtimmungsvoll abſchließt. Das zweite Quintett iſt dem ſoeben beſprochenen an Wert nicht gleich; es baut ſich nicht ſo einheitlich und wirkungsvoll auf, aber es iſt reich an anziehenden Einzelheiten, ſo die charakteriſtiſche Verwendung der Blasinſtrumente am Anfange. Von den drei Finales ſtellte das letzte Hoffmann die größten Aufgaben: die allmähliche Steigerung, die die verſchiedenen vorgeführten Vorgänge verlangten, und die Löſung der Spannung waren nicht leicht muſikaliſch durchzuführen. Indeſſen trotz, oder man kann vielleicht ſagen, eben wegen dieſer Schwierigkeiten hat Hoffmann gerade in dieſem Finale das Stück der Oper geſchaffen, das auch heute noch auf der Bühne ſeine Wirkung kaum verfehlen würde.

Sucht man nun ein Urteil über das Ganze zu gewinnen und etwa den Eindruck feſtzuſtellen, den das geſamte Werk auf heutige Zuhörer ausüben würde, ſo wird man ſagen müſſen, daß bei dem ſeit dem Anfange unſeres Jahrhunderts immer mehr geſteigerten Streben

nach dramatiſcher Schlagkraft auch in der Oper Hoffmanns Singſpiel um ſeines lyriſchen Charakters willen wohl nicht mehr auf allgemeine Teilnahme rechnen könnte. Die Handlung ſpielt ſich — von dem Abſtande des künſtleriſchen Wertes ganz abgeſehen — nicht ſo munter und glatt ab wie etwa im Figaro, nur das letzte Finale bildet in dieſer Beziehung eine Ausnahme. Dazu kommt, daß die Konflikte, auf denen die Handlung beruht, uns, rein menſchlich betrachtet, bei weitem nicht ſo anziehen können, wie etwa die Vorausſetzungen, auf denen der Figaro ſich aufbaut. Verwickelungen, wie ſie ſich in Hoffmanns Werk ergeben, wird man nur dann das Intereſſe ſichern, wenn man ſie in die Sphäre des Derbkomiſchen rückt, und davon hat Hoffmann faſt ganz abgeſehen. Über derartige Mängel hilft aber auf dem Theater auch die feinſte Muſik nicht hinweg, und ſo wird ein unparteiiſcher Beurteiler der Oper zu dem Endreſultat gelangen, daß ſie eine Reihe durchweg ſorgfältiger, zum Teil vortrefflich gearbeiteter Muſikſtücke enthält, die, vom rein muſikaliſchen Standpunkte aus betrachtet, auch in unſerer Zeit ſich noch Freunde gewinnen würden, daß dagegen das Ganze für ein dramatiſch-muſikaliſches Werk einen zu lyriſchen Charakter trägt.

Auch eine zweite Oper: „Der Kanonikus von Mailand“ vollendete Hoffmann in Warſchau; in der Muſik, die ſich nicht erhalten hat, ſcheint das komiſche Element ſtärker als in „Liebe und Eiferſucht“ zum Ausdruck gekommen zu ſein. Für die Weiterarbeit auf dem gleichen Gebiete trug er ſich mit großen Entwürfen: er plante eine Fauſtoper, zu der ihm Werner den Text ſchreiben ſollte; doch iſt der Gedanke nicht ins Leben getreten. Aber auch die Kirchenmuſik vernachläſſigte Hoffmann in dieſer Zeit nicht. Neben einem kleinen A capella-Chor führte er ſeine D-moll-Meſſe aus, die er ſchon in Plozk begonnen hatte; doch fällt die Hauptarbeit an dieſem Werke in die Warſchauer Periode und zwar in das Jahr 1805. Die einzelnen Teile der Meſſe ſind von verſchiedenem Wert; als die gelungenſten Stücke ſind das Kyrie und die erſte Hälfte des Agnus zu bezeichnen. Der kraftvolle Eingang des Kyrie übt eine ſtarke Wirkung aus; ſchön iſt es auch, wenn der Soloſopran, nur von der zweiten Violine begleitet, das Christe eleison anſtimmt. Das Gloria wird durch ein charakteriſtiſches Largo unterbrochen, in welchem bei den einem Solotenor in den Mund gelegten Worten: qui tollis peccata die Klarinette die letzten Töne wie klagend über die Sündenlaſt der Welt wiederholt; wenn dann mit dem Miserere nobis der Chor in die Durtonart

überlenkt, wird man etwas an das Agnus dei in Mozarts Requiem gemahnt; das Gloria klingt in eine schöne und sorgfältig gearbeitete Fuge aus, die am Schlusse des ganzen Werkes auf die Worte: dona nobis pacem wiederholt wird. Mit großer Liebe hat Hoffmann das Credo ausgearbeitet; gleich der Anfang, wo durch die eigentümliche Art des Ausdrucks offenbar die schlichte Ablegung des Bekenntnisses angedeutet werden soll, weicht von der herkömmlichen Art des Einganges dieser Sätze beträchtlich ab; der lebhaft bewegte Satz, der sich anschließt, weist frappante Wendungen auf. Das et incarnatus est beginnt mit einem feierlichen langsamen Satz, dem ausdrucksvolle Violinfiguren nachher das Geleit geben. Überall fallen dem Beobachter feine Einzelheiten auf; so wenn der Chor mit dem nachdrücklichen zweimaligen: Passus! gewissermaßen die Größe der Leiden einprägt, die der Herr für die Menschheit auf sich genommen; oder wenn bei den Worten: et sepultus est das dumpfe Grollen der Pauke und der Hörner an die Erdschollen erinnert, die auf den Sarg niederfallen; beabsichtigt ist eine solche Tonmalerei wohl auch bei dem Fugato: Et ascendit in coelum, wo durch die Aufeinanderfolge der Stimmen das Emporsteigen zum Himmel gemalt werden soll. Einfacher ist das Sanctus gehalten, das Benedictus zeichnet sich durch seine zarte Melodik aus. — Das Einfluß von Mozarts Requiem macht sich wiederholt geltend, aber er überwiegt doch nicht so, daß die Selbständigkeit des wirklich groß angelegten Werkes dadurch ernstlich in Frage gestellt werden könnte.

Überschlägt man nun die vielseitige Thätigkeit, die Hoffmann in Warschau auch auf musikalischem Gebiete entfaltete, und sucht man den Gesamtwert dieser Werke ohne jede Rücksicht auf das persönliche Interesse, das sie um des Dichters willen gewähren, zu bestimmen, so läßt sich sagen, daß aus ihnen überall eine feine musikalische Empfindung spricht, und daß die Tüchtigkeit der Arbeit nirgends, das geistvolle Erfassen des Gegenstandes sich selten verleugnet.

Äußere Bedrängniſſe.

Über dem lebhaften muſikaliſchen Treiben hatten Hoffmann und ſeine Freunde die politiſchen Verhältniſſe ganz aus dem Auge verloren. Auch die Schlacht bei Jena machte auf Niemanden aus dieſem Freundeskreiſe mit Ausnahme Hitzigs erheblichen Eindruck; offenbar überſah Hoffmann die ſchweren Folgen des furchtbaren Schlages nicht. Er ſollte dieſe jedoch bald unmittelbar kennen lernen. Die franzöſiſche Armee rückte in Warſchau ein und löſte die Regierung auf. Hoffmann empfand das zunächſt nicht allzuſchwer: die Mitglieder der Regierung hatten die Kaſſenbeſtände, um zu verhüten, daß die Feinde ſich ihrer bemächtigten, unter ſich verteilt, und ſo war Hoffmann mit Geldmitteln für die nächſte Zeit verſorgt. Dazu kam, daß ihm die Überhäufung mit Amtsgeſchäften immer drückend geweſen war: zum erſten Male genoß er jetzt wieder das lang entbehrte Gefühl voller Freiheit; er konnte ſich daher ungeſtört ſeinen künſtleriſchen Arbeiten hingeben und an den Konzerten, die nach kurzer Zeit wieder aufgenommen wurden, ſich thätig beteiligen. Daneben aber bot ihm das rege Getümmel der vielſprachigen Maſſen, die ſich gerade jetzt in Warſchau zuſammendrängten, zu den reichſten Beobachtungen unausgeſetzt Gelegenheit. Indeſſen nach kurzer Zeit traten die Bedrängniſſe des Krieges auch an Hoffmann heran. Er wurde gezwungen, ſeine ſchöne Wohnung zu verlaſſen, weil durch die Einquartierung, von der auch er nicht verſchont geblieben war, ſeine Kaſſe arg mitgenommen wurde; und da er nicht in der Lage war, ſich eine andere Wohnung zu mieten, mußte er mit einer Dachkammer im Hauſe des Muſikvereins vorlieb nehmen, die man ihm zur Verfügung geſtellt hatte. Die Enge des Raumes, auf die er beſchränkt war, mußte ihm um ſo fühlbarer werden, als ſich ſeine Familie um zwei Glieder vermehrt hatte: bereits in Plozk hatte er eine Nichte zu ſich genommen, damals etwa ein Mädchen von zwölf Jahren, und im Juli 1805 war ihm eine Tochter geboren worden, der er den Namen Cecilia hatte geben laſſen.

Indeſſen trotz dieſer Beſchränktheit der äußeren Verhältniſſe fühlte ſich Hoffmann doch ganz glücklich. Da aber an ein Bleiben in Warſchau nicht zu denken war, ſandte er ſeine Familie nach Poſen zu den Verwandten ſeiner Frau; er ſelbſt blieb vorläufig in Warſchau, wo ihn ein heftiges Nervenfieber überfiel. Nachdem er dies überwunden, trat die Sorge um die Zukunft immer dringender an ihn heran; da auf eine amtliche Beſchäftigung unter den gegebenen Verhältniſſen nicht zu rechnen war, gedachte er ſich an einem geeigneten Orte niederzulaſſen und ſich dort durch ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe einen neuen Wirkungskreis zu ſchaffen. Er faßte Wien ins Auge; allein, da er zu einem längeren Aufenthalte in Wien nicht die nötigen Geldmittel beſaß, beſchloß er, zunächſt nach Berlin zu gehen, und wandte ſich, nachdem er ſeine Familie in Poſen beſucht hatte, im Juli 1807 dorthin.

Aber auch in Berlin waren die Verhältniſſe ungünſtiger, als Hoffmann wohl geglaubt hatte. Seine Vorgeſetzten, bei denen er ſich meldete, wieſen ihn kurzer Hand mit der Bemerkung ab, er hätte in Warſchau bleiben ſollen. Auch die Verſuche, die von ſeinen Freunden gemacht wurden, ihm die ſeinen künſtleriſchen Fähigkeiten entſprechende Thätigkeit zu verſchaffen, hatten keinen Erfolg; für ſeine Zeichnungen fand er ebenſowenig einen Käufer wie für ſeine Kompoſitionen, und wenn es ihm wirklich einmal glückte, ein Muſikſtück bei einem Verleger unterzubringen, ſo erhielt er dafür nur einige Freiexemplare, aber kein Honorar. Seine Hoffnung, als Porträtmaler Beſchäftigung zu finden, verwirklichte ſich nicht; auch die Bemühungen ſeiner Freunde, ihn mit Iffland in Verbindung zu bringen und ihm ſo eine Anſtellung am Theater zu ermöglichen, ſchlugen fehl. War Hoffmann ſo durch das beſtändige Mißglücken aller eigenen und fremden Entwürfe in eine trübe und gedrückte Stimmung verſetzt, ſo blieb ihm in dieſer an Enttäuſchungen ſo reichen Zeit auch der herbſte Schmerz nicht erſpart. Seine Frau erkrankte in Poſen ſo ſchwer, daß an ihrem Aufkommen gezweifelt wurde, und ſeine kleine Tochter ſtarb. Er hatte an dem Kinde mit tiefer Liebe gehangen und konnte lange den Schlag nicht verwinden, und während er ſich ſonſt ſorgfältig davor hütete, ſich vom Gefühl überwältigen zu laſſen, löſte ihm die Trauer um das ihm ſo früh entriſſene Kind noch nach Jahren die Zunge. Es läßt ſich ermeſſen, wie ſchwer gerade in dieſer Zeit, wo ihm keine lebhafte Thätigkeit über den erſten friſchen Schmerz hinweghelfen konnte, das Ereignis auf ihm laſten mußte. Dazu kam, daß

er während seines Berliner Aufenthaltes in die bitterste Not geriet, da ihm in dem Gasthause, in dem er wohnte, der Rest seines Geldes, sechs Friedrichsdor, entwendet wurde. Man muß die herzbewegenden und doch gefaßten Briefe, die Hoffmann in dieser Zeit an Hippel und Hitzig schrieb, lesen, um zu erkennen, wie tief ihn sein Unglück niederdrückte. Endlich leuchtete ihm wieder ein Hoffnungsstrahl: seine Gattin überwand die Krankheit, und auch ein neues und fruchtbares Arbeitsfeld schien sich ihm zu eröffnen. Auf eine Anzeige, die er in den Reichsanzeiger hatte einrücken lassen und in der er sich bereit erklärt hatte, jede ihm angebotene Kapellmeisterstelle anzunehmen, erhielt er von dem Reichsfreiherrn und Dichter Julius von Soden die Aufforderung, an dem von ihm geleiteten Bamberger Theater als Musikdirektor einzutreten. Sicher hat die Aussicht auf eine freie künstlerische Thätigkeit, wie er sie sich immer gewünscht hatte, dazu beigetragen, Hoffmann wieder aufzurichten, und über der Hoffnung auf eine derartige Wirksamkeit hat er gewiß leicht das geringe Einkommen der ihm zugedachten Stelle vergessen. Wenn sich indessen auch jetzt seine Stimmung wieder zu heben begann, so fühlte er doch nicht das Bedürfnis, aus seiner Einsamkeit herauszutreten. Von Fouqué, Chamisso, Robert hatte er zwar durch Hitzig, der sich während dieser Zeit meist in Potsdam aufhielt, gehört, aber wahrscheinlich damals überhaupt nicht den Versuch gemacht, einem von ihnen näher zu treten. So hat er wohl auch nur durch Hörensagen Kunde von dem seltsamen Roman „Die Versuche und Hindernisse Karls“ erhalten, an dem Fouqué und Chamisso zusammen mit Varnhagen und Neumann damals arbeiteten und über den er später in den Serapionsbrüdern ausführlich gesprochen hat. Überhaupt scheint er mit der Außenwelt damals wenig in Berührung gekommen zu sein; beständig saß er in dem kleinen Stübchen, das er sich gemietet; alle Partituren, deren er habhaft werden konnte, hatte er hierhin zusammengeschleppt, und zwischen eifrigem Studium der Vokalwerke Leos und Durantes, der Oratorien Händels und der Opern Glucks und eigenem Schaffen schwand ihm die Zeit schnell. Die Komposition einer Oper des Grafen Soden „Der Trank der Unsterblichkeit“ vollendete er in einem Monat und sandte die Partitur als Beweis seines Könnens nach Bamberg voraus.

Der Trank der Unsterblichkeit weist in seiner Handlung eine gewisse Übereinstimmung mit Grillparzers Traum ein Leben auf, dem es auch darin ähnelt, daß die Handlung im Morgenlande spielt: der Held Namarand, der von den Göttern Unsterblichkeit erfleht, wird in

einen langen Schlaf versenkt, und im Traum, der uns als Handlung vorgeführt wird, muß er die verderblichen Folgen seines Wunsches spüren, um dann beim Erwachen geheilt sich mit dem menschlichen Lose zufrieden zu geben und sich des Besitzes endlicher Güter zu freuen. Hoffmanns Musik steht im Werte hinter „Liebe und Eifersucht" zurück. Schon die Ouvertüre gestaltet sich nicht so, wie man nach dem charakteristischen Eingange des kurzen Einleitungssatzes erwarten sollte: das Allegro, in dem übrigens gelegentlich ähnliche Figuren wie in der Ouverture zum „Kreuz an der Ostsee" wiederkehren, fesselt weder durch seine Motive noch durch deren Ausführung; auch die meisten Solonummern des zweiten, dritten und vierten Aktes erheben sich nicht sonderlich hoch. Dennoch mangelt es auch dieser Komposition nicht an einer Reihe von schönen und bedeutenden Stücken. Gleich in der zweiten Nummer des ersten Aktes wird das Recitativ durch ein sanftes, inniges Andante unterbrochen und von einem kraftvollen Chor abgeschlossen; ein Duett zwischen dem Helden und seinem Diener übt durch die solistische Verwendung von Oboe und Fagott einige schöne melodische Wirkungen aus; auch die Arie des Schemzaddin erhält durch die in den Baß gelegten begleitenden Figuren ein charakteristisches Gepräge. Am höchsten aber steht die Einleitung des ersten Aktes, ein ganz originell gebautes Stück: ein langer orchestraler Satz beginnt zunächst mit einigen sanften Tönen der Hörner; dann setzen Streichinstrumente mit eigenartigen Nachahmungen ein, unterbrochen von Gängen der Flöten und Klarinetten; allmählich wird es lebhafter: die Violinen nehmen die zuerst von den Flöten und Klarinetten ergriffene Melodie auf und führen so allmählich zu dem vom ganzen Orchester begleiteten Männerchor über, der das heilige Feuer begrüßt und der durch ein kleines Fugato einen feierlichen Charakter erhält, auch in der Ausprägung des Gegensatzes zwischen den Worten: „alle Völker des Aufgangs" und: „alle Völker des Niedergangs" anziehende tonmalerische Elemente aufweist. Nach dem Schlusse des Chores wird die orchestrale Einleitung, deren Motive auch den Chor gelegentlich unterbrechen, wieder aufgenommen und klingt, nachdem sie breit durchgeführt worden ist, ganz leise aus. Auch der zweite Akt wird durch eine längere, sehr kräftig einsetzende, orchestrale Einleitung eröffnet, die aber an Wert mit der ersten sich nicht messen kann, obwohl namentlich der anmutige, nur von den Saiteninstrumenten getragene Schluß nicht ohne Reiz ist, während der Eingang Anklänge an das die Ouverture zum Wasserträger eröffnende Andante molto

sostenuto aufweist. Dagegen zeigt sich Hoffmanns Talent wieder von der hellsten Seite in dem Finale des zweiten Aktes, dessen Aufbau ähnlich sich gestaltet, wie der Verlauf der Einleitung zum ersten Akte und das durch einen sehr zarten, von Flöten, Klarinetten, Hörnern, Fagott und zwei obligaten Violoncellis wirksam begleiteten Chor unsichtbarer Geister einen schönen Abschluß erhält. Auch die beiden anderen Finales bieten manches Anziehende. Wiederholt hat Hoffmann in der Oper das Melodram verwendet, dem man auch in dem „Kreuz an der Ostsee" mehrfach begegnet. — So schöne Einzelheiten die Oper nun auch enthält, so macht sich doch die Ungleichartigkeit der Arbeit zu stark geltend, als daß sie als Ganzes einen tiefen Eindruck hervorzubringen im stande wäre. Dazu kommt, daß der Text ohne rechtes Geschick entworfen ist, und so läßt es sich begreifen, daß die Oper, als sie später in Bamberg aufgeführt wurde, ohne nachhaltige Wirkung vorüberging.

Von Berlin aus wandte sich Hoffmann nach Posen, holte dort seine Frau ab und traf mit ihr im Sommer 1808 in Bamberg ein. Bevor wir indessen Hoffmann nach Bamberg folgen, haben wir uns noch die Frage vorzulegen, wie die Stellung zu rechtfertigen ist, die er damals und in den nächsten Jahren dem Unglück und der Erhebung des Vaterlandes gegenüber eingenommen hat. Man hat ihm oft seine geringe Teilnahme an den großen Zeitereignissen zum schweren Vorwurf gemacht. Richtig ist daran, daß allerdings Hoffmann zunächst immer seinen künstlerischen Idealen nachhing und es tief beklagte, wie durch den Krieg der Künstler aus seiner Welt herausgerissen und gezwungen würde, sich mit den Verhältnissen der rauhen Wirklichkeit auseinanderzusetzen. „Welcher Künstler," schrieb er in Bamberg nieder, „hat sich sonst um die politischen Ereignisse bekümmert — er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnisvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren." Allein, wenn Hoffmann, dem von Jugend auf alle politischen Gespräche zuwider waren, auch in dieser Zeit am liebsten gar nicht über die großen Geschicke der Zeit redete, so ist doch daraus noch nicht der Schluß zu ziehen, daß er gegen diese ganz unempfindlich gewesen wäre. Worte, wie die schönen Schlußwendungen des 1813 in Dresden geschriebenen Gespräches „Dichter und Komponist" pflegen nicht aus einem Herzen zu kommen, das der Vaterlandsliebe bar ist. Ja, es scheint, als hätte

Hoffmann die Absicht gehabt, in diesem Gespräche sich selbst Rechenschaft über seine Stellung den Zeitereignissen gegenüber zu geben und die verschiedenen Stimmungen zu erklären, mit denen er diesen gegenübertrat. Denn es kann kein Zweifel sein, daß jeder der in diesem Gespräche sich unterredenden Freunde Züge von Hoffmann trägt; der eine von ihnen, der Komponist Ludwig, empfindet den Krieg nur als eine drückende Last, die sich hemmend auf sein künstlerisches Treiben legt, während der Dichter Ferdinand in dem kriegerischem Drange des Tages das Erhebende betont, das den Menschen den dumpfen und gedrückten Verhältnissen des Alltagslebens entrückt, um ihn neuen und großen Zielen zuzuführen. Es fehlt nun in vertrauten brieflichen Äußerungen Hoffmanns keineswegs an Zeugnissen dafür, daß auch die durch den Dichter Ferdinand vertretene Auffassung der Zeitereignisse ihm nicht fremd geblieben ist, wenn man es auch bei seiner unbedingten Hingabe an die Kunst und bei der Art, in der der Krieg in seine persönlichen Verhältnisse eingriff, verstehen kann, daß jene andere Stimmung in ihm nicht selten die Oberhand gewann.

Bamberg.

Mit hohen Erwartungen hatte Hoffmann dem Amte entgegengesehen, das ihm endlich die Möglichkeit einer freien künstlerischen Thätigkeit verschaffen sollte. Allein die Verhältnisse, die er antraf, zeigten sich bald ganz anders, als er sie sich vorgestellt hatte. Zwar die Stadt selbst machte den freundlichsten Eindruck auf ihn, und noch auf seinem Totenbette hat er das Aussehen der Stadt und ihrer Umgebung, den Weg, der durch Berge und Wälder zum Lustorte Bug führt, die Sitten und Gewohnheiten der Bürger, sowie die leiblichen Genüsse, die Bamberg bot, bis in die einzelnsten Züge festgehalten. Aber weder sein Verhältnis zu dem Publikum noch zu dem Theaterdirektor Cuno, dem der inzwischen nach Würzburg abgereiste Graf Soden die Leitung des Theaters übertragen hatte, gestaltete sich so, daß ihm seine Beschäftigung irgendwelche Freude hätte bereiten können. Schon bei der ersten Opernaufführung wurde das Bamberger Publikum durch Hoffmanns kleine Gestalt, durch seine ungewohne Art zu dirigieren, und durch manche Mängel der Darstellung, für die Hoffmann freilich nicht verantwortlich gemacht werden konnte, abgestoßen, und auch in der Folge wußte er als Dirigent sich nicht in der Gunst der Leute festzusetzen, so daß er die Stelle niederlegte und nur als Theaterkomponist thätig blieb. Aber auch das geringe Honorar, das für diese Stelle ausgesetzt war, erhielt er nicht, da infolge der Mißwirthschaft Cunos die Verwaltung des Theaters sich in völliger Auflösung befand. Die unvermeidliche Katastrophe trat denn auch bald ein: Cuno erklärte sich für insolvent. Seine Gläubiger übernahmen, um ihr Geld nicht ganz zu verlieren, die Theaterleitung selbst und sicherten allen Angestellten für eine bestimmte Zeit ihr Gehalt, jedoch mit einem beträchtlichen Abzuge.

So sah sich Hoffmann, da schon die ganze für seine Thätigkeit als Theaterkomponist ausgesetzte Summe nicht ausgereicht hatte, ihn und seine Frau zu erhalten, wieder im wesentlichen auf sich selbst

angewiesen. Advokaturgeschäfte zu betreiben, wie ihm ein aus seiner Amtsthätigkeit bekannter höherer Beamter in Bamberg geraten hatte, mochte er nicht, da er dadurch wieder in den gleichmäßigen Geschäftsgang des Juristen hineingekommen wäre. Er mußte sich daher durch Erteilung von Musikunterricht zu helfen suchen. Natürlich brachte auch diese Beschäftigung für ihn vieles Unangenehme mit sich. Nicht allein, daß er sich vielfach mit unbegabten Kindern vergebens abzuquälen hatte, auch mancherlei Demütigungen mußte er geduldig hinnehmen. Auch den Einladungen zu Gesellschaftsabenden, die Hoffmann jetzt häufig von den Eltern seiner Schüler zugingen und die er, um seine Stunden nicht zu verlieren, annehmen mußte, war es deutlich anzumerken, daß er nur zu dem Zwecke gebeten wurde, damit er durch sein musikalisches und geselliges Talent für die Unterhaltung der Gesellschaft sorge.

Gleichwohl sind diese Bitternisse, die Hoffmann durchzukosten hatte, für seine Dichtung nicht unfruchtbar geblieben. Und am stärksten hat die leidenschaftliche Verehrung des Dichters für seine sechzehnjährige Schülerin Julia, die er im Hause ihrer Mutter unterrichtete, seine Poesie beeinflußt. Um dieses unschuldige Verhältnis, mit dem Hoffmanns Frau übrigens bekannt war, richtig zu beurteilen, muß man Hoffmanns Anschauung von der Liebe des Künstlers kennen. Denn so eindringlich er sonst verlangte, daß dem wahren Künstler Leben und Poesie in eines verschmelzen sollte, so entschieden betonte er, daß dem Künstler nichts nachteiliger sei, als wenn die Geliebte, die in ihm den Funken der Kunst zur lebendigen Flamme angefacht, nun auch wirklich seine Frau würde und so das hohe Feuer der Begeisterung in der Prosa des Ehestandes unterginge. Vielmehr sollte sie in dem Gemüt des Künstlers leben wie ein hohes und unerreichbares Ideal und ihn immer aufs neue zu künstlerischem Schaffen begeistern. Noch in einer der spätesten Erzählungen Hoffmanns kommt diese Anschauung, zu der der Dichter wohl die erste Anregung von Novalis erhielt, zum Ausdruck: „Und die, die du liebst? — Sie ist kein irdisches Wesen, sie lebt nicht auf der Erde, aber in dir selbst als hohes reines Ideal deiner Kunst, das dich entzündet, das aus deinen Werken die Liebe aushaucht, die über den Sternen wohnt.“ Erwägt man, wie häufig gerade dieser Gedanke in Hoffmanns Erzählungen hervortritt, und nimmt man noch hinzu, daß auch ein Brief, durch den Hoffmann wenige Jahre vor seinem Tode einem Freunde Grüße für die in trostlos unglücklicher Ehe dahinlebende Julia auftrug,

von der gleichen Anschauung zeugt, so trägt man sicher nichts Fremdes in dieses Verhältnis, wenn man die Erklärung für Hoffmanns Neigung in dieser Auffassung von der Liebe des Künstlers sucht: Julia war für ihn nichts weiter als das begeisternde Ideal des Künstlers. Auf Veranlassung ihrer Mutter reichte Julia übrigens nach kurzer Zeit einem körperlich, geistig und moralisch verkommenen reichen Menschen die Hand. Diese Aufopferung erfüllte Hoffmann mit tiefer Bitterkeit, und als der Bräutigam sich an dem Verlobungsfeste bis zur Besinnungslosigkeit betrank, ließ sich Hoffmann, der dabei zugegen war, zu einigen derben Worten hinreißen, die ihm den weiteren Verkehr mit Julia und ihrer Familie unmöglich machten.

Erfreulicher als die erzwungene Geselligkeit in den Häusern der Eltern seiner Schüler und Schülerinnen gestalteten sich für Hoffmann die Abende, die er mit Freunden und Bekannten im Gasthause zur Rose zubrachte. Durch seinen schlagfertigen Witz, wie durch sein Talent im Entwerfen von Karrikaturen vereinigte er hier immer eine größere Tafelrunde um sich; unangenehme Elemente wußte er, zuweilen mit rücksichtslosem Spott, zu entfernen. Zu den regelmäßigen Mitgliedern dieses Kreises gehörte auch der Buch- und Weinhändler C. F. Kunz, der Hoffmann seit dem Sommer 1809 nahegetreten war — ein Mann nicht ohne Wissen und auch nicht ohne eine gewisse Urteilsfähigkeit, aber doch nicht frei genug von kleinstädtischen und philisterhaften Vorurteilen, um eine Persönlichkeit wie die Hoffmanns unbefangen würdigen zu können. Gleichwohl war die Verbindung Hoffmanns mit Kunz von Wichtigkeit; aus ihrem gemeinsamen Verkehr entsprang der Gedanke, die von Hoffmann in Bamberg verfaßten Aufsätze in einer Sammlung zu vereinigen und in Kunz' Buchhandlung erscheinen zu lassen.

Denn für die Geschichte des Schriftstellers Hoffmann bildet Bamberg einen wesentlichen Abschnitt: Hoffmann ist hier erst wirklich zum Schriftsteller geworden: alle die eigenartigen Züge, durch die sich seine Dichtung so charakteristisch innerhalb der gleichzeitigen Litteratur heraushebt, sind hier zuerst fixiert und festgestellt worden. Um seine Einnahmequellen zu vermehren, wandte sich Hoffmann an Friedrich Rochlitz, der als Herausgeber der allgemeinen musikalischen Zeitung in Leipzig einen weittragenden Einfluß ausübte und durch seine eigene litterarische Thätigkeit, wie namentlich durch seine Beziehungen zu Goethe eine Art Bindeglied zwischen Musik und Poesie bildete. Hoffmann, der sich ihm schon von Berlin aus zu nähern gesucht

hatte, erzählte in humoristischer Weise sein Geschick und bot sich als Mitarbeiter für die Zeitung an. Die eigentümliche Art, in der der Brief geschrieben war, und ein von Hoffmann als Zeugnis für seine musikalische Befähigung beigelegtes, leider nicht erhaltenes Requiem, das trotz seiner Anlehnung an Mozart nach Rochlitz' Urteil doch nicht ohne eigenartige und schöne Züge war, überzeugten Rochlitz, daß er eine so hervorragende Kraft für seine Zeitschrift gewinnen müsse. Er antwortete Hoffmann sofort, stellte ihm seine Zeitschrift zur Verfügung und machte ihm den Vorschlag, das Charakterbild eines excentrischen, halb wahnsinnigen, aber begabten Musikers auszuarbeiten, zugleich sandte er ihm die soeben erschienene Partitur von Beethovens C-moll-Sinfonie mit dem Ersuchen, irgend eine Betrachtung über das Werk zu entwerfen. Nach zehn Tagen schon sandte Hoffmann die Besprechung der C-moll-Sinfonie, sowie den Aufsatz: „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalisches Leiden" an Rochlitz ein.

Von nun an beginnt die zusammenhängende schriftstellerische Thätigkeit Hoffmanns. Auch seine Beziehungen zum Theater gestalteten sich jetzt angenehmer. Im Jahre 1810 übernahm Holbein, mit dem Hoffmann schon in Glogau bekannt geworden war, die Direktion, und nach gegenseitiger Übereinkunft wurde Hoffmann als Direktionsgehülfe mit einem Gehalt von fünfzig Gulden für den Monat angestellt. In dieser Stellung mußte er abwechselnd als Theaterarchitekt, als Dekorationsmaler und als Komponist thätig sein. Die beiden zuerst genannten Beschäftigungen wären gewiß manchem Anderen als eine minderwertige und seiner unwürdige Arbeit erschienen; Hoffmann erfaßte sie mit Feuereifer, indem er versuchte, sich hohe künstlerische Aufgaben zu stellen und deren Verwirklichung möglichst nahe zu kommen. Wir haben in dem Aufsatz „Der vollkommene Maschinist", wenn wir die ironische Einkleidung abstreifen, ein schönes Zeugnis dafür, wie Hoffmann diese scheinbar nebensächlichen Aufgaben auffaßte und wie ihm auch hier immer der Gedanke vorschwebte, den Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittigen ganz aus dem Theater heraus in das phantastische Land der Poesie zu tragen. Hauptsächlich auf Hoffmanns Veranlassung machte Holbein den Versuch, einzelne Dramen Calderons auf die Bühne zu bringen, was namentlich für die Andacht zum Kreuze den glücklichsten Erfolg bei dem katholischen Publikum hatte, während der standhafte Prinz und die Brücke von Mantible sich zwar nicht des gleichen Beifalls zu erfreuen hatten, aber doch mit Wohlgefallen aufgenommen wurden. In einem schönen Aufsatz über diese

Aufführungen, den Hoffmann für Fouqués Musen schrieb, hat er Rechenschaft darüber gegeben, in welcher Weise er mit Hülfe der Mittel, die ihm Dekorationen und Maschinen an die Hand gaben — ganz ähnlich wie später Immermann in Düsseldorf — versucht hat, die den Dramen zu Grunde liegenden leitenden Gedanken auch dem weniger Gebildeten deutlich zu machen.

Aus der Bamberger Zeit besitzen wir eine Reihe von Zeichnungen Hoffmanns, keine ausgeführten Bilder, wie sich derartige Arbeiten überhaupt nicht erhalten haben, sondern meist schnell hingeworfene Skizzen, auf die Hoffmann selbst sicher keinen Wert gelegt hat. Ähnliche Stücke sind auch aus Hoffmanns späteren Jahren noch vorhanden: es sind teils Porträts, teils kleine Situationsbilder, auch gelegentliche Illustrationen zu eigenen oder fremden Werken, so zum „Kater Murr" und zum „Peter Schlemihl". Soweit sich aus diesen Blättern ein Urteil gewinnen läßt, kann man sagen, daß in ihnen überall das Streben hervortritt, die charakteristischen Züge so scharf als möglich herauszuarbeiten. Durch diese Neigung, andererseits aber auch durch die kecke Sicherheit, mit der diese Zeichnungen auf das Papier geworfen sind, erklärt es sich, daß die kleinen Bilder uns noch heute so unmittelbar und lebensfrisch erscheinen. Die fast ausschließliche Betonung und Hervorhebung der charakteristischen Züge führt indessen oft zur Karrikatur; und so läßt sich eine leichte Karrikierung auch bei den am sorgfältigsten ausgeführten Portraitskizzen nicht verkennen. Im Laufe der Zeit bildete sich Hoffmanns Talent immer mehr nach dieser Richtung aus, und die meisten der noch vorhandenen Karrikaturen, namentlich aus der letzten Berliner Zeit, zeichnen sich durch glückliche und sichere Erfassung des Komischen aus.

Auch an Kompositionen ist die Bamberger Periode reich, aber nicht alles von der umfassenden Thätigkeit, die Hoffmann auf musikalischem Gebiete in Bamberg entfaltete, hat sich erhalten. Am meisten zu beklagen ist der Verlust seiner Musik zu der Genoveva des Malers Müller, wenn wir die Mitteilungen erwägen, die Hoffmann später in den Serapionsbrüdern über eines der von ihm komponierten Lieder aus Genoveva gegeben hat. Auch die Musik zu einem Melodram des Grafen Soden: Dirna, die Hoffmann bei der Aufführung vielen Beifall eintrug, ist verloren gegangen. Dagegen besitzen wir noch die Musik zu einem Schauspiel des Grafen Soden: Julius Sabinus; einige lebhafte Chöre, mehrere ziemlich breit ausgeführte Melodramen, zwei Märsche — Alles gut gearbeitete und ins Ohr

fallende Stücke, dem musikalischen Werte nach etwa auf dem Standpunkte des Trankes der Unsterblichkeit stehend. Nicht besonders mehr anziehen kann uns heute ein Gesangsquartett, in welchem eine Sopranstimme sich fortgesetzt in Läufen und Kadenzen bewegt, während zwei Tenöre und ein Baß die Begleitung übernehmen; es scheint, daß Hoffmann das ganz im italienischen Stile gehaltene und auch zu einem italienischen Texte gesetzte Stück für eine Gesangsschülerin komponiert hat. Anmutender sind sechs kleine Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Klavieres, ebenfalls zu italienischen Texten; die Stücke durchlaufen verschiedene Empfindungsskalen, gleichen sich aber sämtlich in der zarten und anmutigen Melodik wie in der schönen und sorgfältigen Ausführung. Etwas heraus hebt sich das sechste, dem auch ein litterarisches Interesse zukommt, da es im Kater Murr eine wichtige Rolle spielt. Schon dadurch, daß diesem Duett ein fünftaktiges Ritornell vorausgeht, unterscheidet es sich äußerlich von den übrigen; es weist aber auch in der Vergegenwärtigung des Trennungsschmerzes zweier Liebenden eine leidenschaftliche Kraft auf, die keinem der anderen eignet.

Bedeutender waren die rein instrumentalen Werke, die Hoffmann in dieser Zeit gelangen. Zwei Klaviersonaten (F-moll und Cis-moll) ähneln den früheren darin, daß in der einen eine ausgeführte Fuge, in der anderen ein Fugato den ersten Satz beherrscht; jene in den während des Aufenthaltes in Plozk komponierten Sonaten durchgeführte Form, daß der Schluß zurück in den ersten Satz lenkt, ist hier nicht wieder verwendet; die letzten Sätze sind in beiden Sonaten selbständige Stücke. In dem zweiten Satz der ersten Sonate wird ein mit absichtlicher Einfachheit entworfenes Thema variiert. Der erste Satz der Cis-moll-Sonate beginnt mit einem einleitenden Largo in dieser Tonart, doch wird diese in dem Hauptteil des Satzes, einem Allegro, merkwürdigerweise nicht beibehalten, sondern das Allegro wendet sich nach A-dur. Wenn dann kein langsamer Satz, sondern ein Des-dur-Scherzo folgt, während der Schlußsatz in der Tonart des die Sonate eröffnenden Largo bleibt, so wird wohl Niemand in der Form wie in der Tonart den Einfluß von Beethovens Cis-moll-Sonate verkennen, an die allerdings in den Melodien nichts erinnert. — Als ein eigenartiges Werk stellt sich ein Harfenquintett (C-moll) schon in der Wahl der verwendeten Instrumente dar. Bereits in Königsberg hatte Hoffmann die Harfe gern gespielt; in seinen früheren Kompositionen taucht sie nur einmal, am

Schluſſe der Muſik zum Kreuz an der Oſtſee, auf; in dem hier zu betrachtenden Werke, wo zwei Violinen, Viola und Violoncell hinzutreten, vertritt ſie im weſentlichen die Rolle, die ſonſt dem Klaviere zuzufallen pflegt. Der erſte Satz des Quintettes, ein Allegro molto, ſetzt energiſch ein, geht aber dann in einer von den Saiteninſtrumenten nachahmend vorgetragenen Figur zu einer etwas düſteren Stimmung über, die Harfe ergreift dann das eigentliche, ſanft klagende Hauptthema, worauf nach einigen kräftigen Accorden der Übergang in die Durtonart erfolgt, nur von den Saiteninſtrumenten ausdrucksvoll ergriffen; das zweite Thema iſt wieder ſehr zart und ſanft gehalten. In dem zweiten Satze, einem ſchönen As-dur-Adagio, verleugnet ſich nirgends der Einfluß gleichartiger Beethovenſcher Sätze; der dritte Satz mit ſeinem ganz leiſen, aber allmählich ſich ſteigernden Eingange trägt den Charakter unruhiger, drängender Bewegung; das zweite Thema gelangt erſt in dem zweiten Theile recht zur Geltung, wo es in Moll erſcheint, während das entſprechende Thema des Eröffnungsſatzes auch im zweiten Theile die Durtonart beibehält.

An Kirchenkompoſitionen hat Hoffmann in Bamberg fünf kleine Acapella-Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Baß zu Kirchentexten und ein Miſerere geliefert. Schon aus der Warſchauer Zeit (1805) beſitzen wir einen Acapella-Chor: Salve regina, der durch den mehrfachen Wechſel des Zeitmaßes und der Takart eine gewiſſe Mannigfaltigkeit erhält, auch wiederholt tonmaleriſche Elemente aufweiſt und in dem namentlich ein ſchönes, weihevolles Largo: Eia ergo, advocata nostra, ſowie der wirkungsreiche Schluß unſere Teilnahme feſſelt. Die fünf in Bamberg komponierten Chöre ſind, wenn auch hier Tonmalerei nicht ganz fehlt, ſchlichter, einfacher und durchweg kürzer gebaut. Sie ſtreben zuweilen mit einer gewiſſen Abſichtlichkeit nach möglichſter Einfachheit im Sinne der großen italieniſchen Kirchenkomponiſten, aber ein weſentlicher Eindruck wird doch nur da erzielt, wo Hoffmann durch melodiſche Effekte wirken kann. Das gilt z. B. von dem Anfang des erſten, von dem etwas breiteren Schluſſe des dritten Chores, namentlich aber von dem ganzen fünften Stück. Die Kompoſition des Textes: O sanctissima greift uns in dieſem Chor trotz ihrer Kürze — ſie umfaßt nur zweiundzwanzig Takte — noch heute durch das ruhige Dahingleiten der ſchlichten, aber ſehr zarten Melodie unmittelbar ans Herz; und wenn in den letzten Takten die Bäſſe mit den Worten: Ora pro nobis die Molltonart berühren, während die Oberſtimmen wieder in die Durtonart zurückleiten, ſo iſt

es uns, als ob der tiefe Seufzer eines geängstigten und gepreßten Herzens sich in die kindliche Zuversicht eines gläubigen Gemütes auflöste.

Das Gleiche, was von diesem kleinen Chore gilt, läßt sich von dem Miserere sagen, einer der schönsten und gleichmäßigsten Kompositionen, die Hoffmann geschaffen. Ihr Charakter tritt uns schon aus der Wahl der verwendeten Tonarten entgegen, denn ähnlich, wie später Franz Schubert in seinen Messen aus B-dur (1815) und aus Es-dur (1828), hat Hoffmann in den elf Nummern, aus denen das Werk besteht, nur Tonarten mit B-Vorzeichnungen gewählt. Er beginnt mit B-moll, wendet sich dann nach B-dur, hierauf nach G-moll, Es-dur, As-dur, F-dur, F-moll, B-dur, Es-dur, C-moll, F-dur, um dann über Des-dur den Weg nach B-dur zurückzufinden. Dem entspricht es, daß als Grundcharakter der gesamten Komposition eine gewisse Weichheit der Empfindung bezeichnet werden muß. Zwar fehlt es keineswegs an Nummern, in denen der Komponist sich zu kräftigem Schwunge erhebt; so ist z. B. das Andante maestoso (Nr. 3), dem ein kleines in seiner Begleitung etwas an das: Ne absorbeat eas tartarus aus Mozarts Requiem erinnerndes Fugato einen besonderen Reiz verleiht, ein kraftvolles und energisches Stück; noch im höheren Maße kann man das von der vortrefflich ausgeführten Schlußfuge sagen. Auch die kunstvolle Doppelfuge (Nr. 9), sowie die Baßarie (Nr. 8) weisen diese eigentümliche Weichheit der Empfindung nicht auf, die aber sonst in allen anderen Nummern in der einen oder anderen Weise zu Tage tritt. An reizvollen Einzelschönheiten ist die Komposition besonders reich; wie wirkungsreich weiß z. B. Hoffmann in dem Eingange des fünfstimmigen Schlußchores in den ersten Satz zurückzuleiten und die dort verwendeten Motive wieder aufzunehmen und in freier Weise zu behandeln. Die Solostimmen treten besonders hervor, und die orchestrale Begleitung ist überall mit feinem Sinne und sichere Hand durchgeführt. Mehrfach wird man an Cherubini gemahnt; vor allem aber herrscht, wie in der Bamberger Periode überhaupt, Beethovens Einfluß vor; an die Stimmung, die über dem zweiten Satz des Septetts und der Adelaide ausgegossen ist, fühlt man sich unwillkürlich in der vierten Nummer erinnert; und auch in anderen Teilen spürt man die Einwirkung Beethovens, ohne daß man doch von unselbständiger Nachahmung reden könnte. Der Messe gegenüber bezeichnet das Miserere unzweifelhaft einen großen Fortschritt; es ist ein viel einheitlicheres, in

sich abgerundeteres Werk, das eine Wiederbelebung in unseren Tagen durchaus verdienen würde.

Bei derartigen Leistungen läßt es sich begreifen, daß Hoffmann den Wunsch hegte, seine Kraft wieder an einer größeren Oper zu erproben. Lange suchte er nach einem passenden Texte, bis ihm im Gespräche mit Kunz der Gedanke aufging, daß Fouqués Undine, die ihn außerordentlich entzückt hatte, sich vortrefflich zu einer Oper umgestalten lassen müßte. Er machte Hitzig davon Mitteilung, und auf dessen Anregung erklärte sich Fouqué bereit, selbst die Ausarbeitung des Textbuches zu übernehmen. Voll Freude über Fouqués Entgegenkommen entwarf Hoffmann das Scenarium; mit ganz geringen Änderungen baute Fouqué auf diesem seinen Text auf, der im November 1812 in Hoffmanns Händen war und dessen vollsten Beifall fand. Er ging auch sogleich mit großem Eifer an das Werk, und einige Nummern der Oper sind noch in Bamberg fertig gestellt worden.

Im Juli 1812 war Holbein von der Leitung des Bamberger Theaters zurückgetreten und Hoffmann hatte so wiederum seine Stellung verloren. Wenn er nun aber auch dadurch, wieder ganz auf sich selbst angewiesen, in die drückendste Lage geriet, bis ihn nach einiger Zeit das ihm zugefallene Erbe seines verstorbenen Königsberger Onkels wenigstens vorläufig den quälenden Sorgen entriß, sah er doch, ganz von seinen musikalischen Plänen erfüllt, mit Vertrauen in die Zukunft. „Zum Musiker bin ich nun einmal geboren," sagte er in Bamberg zu Kunz, „das habe ich von meiner frühesten Jugend an in mir gefühlt und mit mir herumgetragen. Nur der mir innewohnende Genius der Musik kann mich aus meiner Misere reißen, — es muß jetzt etwas geschehen, etwas Großes muß geschaffen werden im Geiste der Bach, Händel, Mozart, Beethoven."

Trotzdem beginnt gerade in Bamberg eine Entwickelung, die Hoffmann immer mehr von produktiver musikalischer Thätigkeit ablenken und ihn bald ausschließlich der Poesie in die Arme führen sollte. Die Anfänge dieser Wendung gehen allerdings ebenfalls von der Musik aus, sie sind in Hoffmanns Arbeiten für die allgemeine musikalische Zeitung zu suchen.

Hoffmann als Musikkritiker.

Es war eine zwiefache Thätigkeit, welche Hoffmann während der Jahre 1809—13 in der allgemeinen musikalischen Zeitung entfaltete: er hat in ihr eine Reihe von Aufsätzen veröffentlicht, die nach ihrer ganzen Anlage sich von vornherein an den breiten Kreis der Gebildeten wendeten, er hat aber ferner in dieser Zeit auch als musikalischer Kritiker gewirkt; und während er jene Aufsätze sämtlich in einer Sammlung den Freunden der Poesie, für die sie eigentlich bestimmt waren, zugänglich machte, hat er von seinen Rezensionen über neu erschienene musikalische Werke nur drei, jedoch mit beträchtlichen Änderungen und Auslassungen, in seine Werke aufgenommen. So kommt es, daß seine Wirksamkeit als Musikkritiker so gut wie unbekannt ist. Wem es indessen darauf ankommt, ein vollständiges Bild von Hoffmanns Schaffen zu erhalten, der kann auch an diesem Zweige seiner Thätigkeit unmöglich achtlos vorübergehen, zumal auch aus ihr manches Schlaglicht auf seine Persönlichkeit wie auf seine künstlerischen Anschauungen fällt.

Es läßt sich ermessen, daß einem Geiste wie Hoffmann das handwerksmäßige Rezensieren nicht eben leicht geworden ist. Darum spürt man nicht selten in diesen Stücken eine gewisse Unfreiheit; namentlich macht sich eine solche zuweilen in dem Suchen nach einer passenden Einleitung geltend. So gleich in der ersten Arbeit, nach deren Vollendung Hoffmann seinem Tagebuche den Erleichterungsseufzer anvertraute: „Es ging besser, als ich dachte." Hoffmann bespricht darin eine Sinfonie von Witt und holt, um zu seinem Gegenstande zu kommen, außerordentlich weit aus: „Daß die Instrumentalmusik jetzt zu einer Höhe gestiegen ist, von der man vor nicht gar zu langer Zeit wohl noch keinen Begriff hatte; daß ferner die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Mozart und Haydn ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik — gleichsam die Oper der Instrumente geworden ist: alles dieses weiß jeder Freund der Tonkunst. Alle im Orchester üblichen Instrumente, ihre charakteristischen Eigenarten aussprechend, in der Aufführung solch eines

Dramas zu vereinigen, und so, die steife langweilige Form des ehemaligen Concerto grosso verachtend, das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen: das war die schwierige Aufgabe, welche jene Heroen der Tonkunst in der Sinfonie mit Glück lösten, und ihre genialen Produkte dieser Art sind mit Recht die Norm geworden, wonach spätere Komponisten ihre Sinfonien ausarbeiteten." Auch im Stil spürt man in diesen etwas steifen Perioden eine gewisse Schwerfälligkeit, die von Hoffmanns sonstiger Lebendigkeit und Frische merklich absticht.

Es waren Werke sehr verschiedenartigen Ranges, über die Hoffmann in der allgemeinen musikalischen Zeitung sein Urteil abgeben sollte. Neben den heute ganz verschollenen Dutzendkomponisten der damaligen Zeit: Friedrich Witt (1771—1837), C. A. P. Braun (geb. 1788), J. W. Wilms (1771—1847), stehen Männer, denen wir auch jetzt aufrichtige Anerkennung für ihr ehrenwertes Streben nicht versagen können, wenn sie uns auch nicht mehr zu Herzen sprechen, so B. A. Weber und Andreas Romberg; und unmittelbar neben ihnen wieder der höchste Gegenstand für die Erkenntnis der Bedingungen und Gesetze des musikalischen Schaffens: Beethoven. Durch den verschiedenen Wert der Kompositionen, die er zu besprechen hatte, wurde Hoffmann auch zu einem verschiedenen Verfahren gezwungen: bei den unbedeutenderen Werken begnügt er sich meist mit einer genauen Beschreibung des Aufbaues, er erfaßt vor Allem die technische Seite; bei den wertvolleren und wirklich großen Arbeiten sieht er zwar von einer eindringenden Analyse der musikalischen Struktur keineswegs ab, aber er strebt daneben, den Geist des Tonwerkes seinen Lesern dadurch zu vermitteln, daß er den musikalischen Stimmungsgehalt poetisch festzuhalten versucht. Genaue Beschreibung der Form und poetische Verdichtung des musikalischen Inhaltes stehen in diesen Rezensionen als zwei gleichwertige Prinzipien nebeneinander, während allerdings in den Aufsätzen, die Hoffmann von vornherein für ein größeres Publikum bestimmt oder durch Umarbeitung aus Rezensionen für dieses gewonnen hatte, das zweite Prinzip vollständig in den Vordergrund tritt. Als die erste Aufgabe des Kritikers betrachtet es also Hoffmann zweifellos, dem Leser über Inhalt, Form und Wesen des Kunstwerkes Aufklärung und Belehrung zu geben.

Mit dieser Auffassung seiner Aufgabe hängt es unmittelbar zusammen, daß Hoffmanns Urteil im Ganzen ein wohlwollendes ist. Kleinen Seelen gewährt es ein inniges Vergnügen, sich an die eine oder die andere Schwäche eines Kunstwerkes anzuklammern, um dann mit giftigem Hohne über das Ganze herfallen zu können; die meisten

wirklich produktiven Menschen neigen zur Anerkennung des Geleisteten. So bemüht sich auch Hoffmann überall zu verstehen, und indem er stets den Absichten des Komponisten nachgeht, gelangt er dazu, mehr die Licht-, als die Schattenseiten zu betonen. Selbst einem Komponisten, der ihm so gründlich zuwider war, wie Fernando Paer, tritt er in der Anzeige von dessen Oper: Sofonisbe mit vorurteilsfreier Unparteilichkeit gegenüber, ohne allerdings mit seiner Meinung über die Weichlichkeit der Musik Paers hinter dem Berge zu halten. — Je nach dem Werte der besprochenen Leistung ändert sich der Ton: die kleineren Musiker werden mit schlichter Sachlichkeit behandelt, das Günstige wird hervorgehoben, Tadel, wo es notwendig ist, ruhig, aber nie verletzend ausgesprochen; bei der Anzeige bedeutenderer Arbeiten, etwa einem Werke Mehuls, steigert sich der Ton schon zu herzlicher Wärme, um dann schließlich bei Beethoven in begeisterte, aber nie auf eigenes Urteil verzichtende Hingebung überzugehen.

Fast in keiner dieser Rezensionen fehlt es an Zügen, in denen wir die eigentümliche Kraft der schriftstellerischen Natur Hoffmanns nicht wiederfänden. Wie schön weiß er in der Einleitung zur Besprechung von Pustkuchens Choralbuch von dem Gemeindegesang in der Kirche zu reden und Erlebnisse aus seiner böhmischen Reise stimmungsvoll zu verwenden. Auch sein Bestreben, mit poetischem Sinne den Absichten des Komponisten nachzuspüren, führt zu manchen feinen Bemerkungen; so wenn er in der Rezension von Fioravantis Oper: I virtuosi ambulanti, in der er überhaupt eine ganze Reihe trefflicher Beobachtungen niedergelegt hat, an der Arie des Bauern Gervasio zeigen will, mit welcher Laune der Komponist auch die kleineren Partien der Oper bearbeitet hat: „Der Bauer hat viel Geld im Felleisen, und damit er nicht einschlafe und es ihm gestohlen werde, will er sich überlegen, was für das Geld anzuschaffen sei: „un' asinello — una casina — una sposina.“ Die Melodie, immer in gleichen Noten beharrend, drückt Dummheit und Schläfrigkeit sehr gut aus, während die festgehaltene Figur der Violinen ungefähr den Effekt macht, als wenn sich jemand in die Nase zwickt, um ja nicht zu schlafen.“

Nicht immer befindet man sich mit Hoffmanns Urteil in Übereinstimmung, was aber zum Teil aus dem Abstande der Zeiten zu erklären ist. Seine Ansicht über Mehuls Konzert-Ouvertüre „La chasse“ wird heute kaum noch auf viele Anhänger zu rechnen haben. Man kennt das altfränkische Stückchen, das mit seinen schildernden und malenden Elementen, mit seiner eigentümlichen Behandlung der Hörner,

durch die es wie ein Vorklang der wilden Jagd im Freischütz erscheint, uns jetzt nicht mehr anspricht. Hoffmann wurde wohl einerseits durch seine Verehrung für den Komponisten des Joseph, andererseits durch seine eigene Vorliebe für derartige Tonmalereien dem Werke gegenüber günstig gestimmt, und so erklärt er das „lebenskräftige, helle Jagdstück" für ein wahres Muster der einzig möglichen Art musikalischer Malerei. Dagegen entwickelt er in der Einleitung sehr hübsch, durch welche Behandlung derartige schildernde Elemente allein eine künstlerische Berechtigung erlangen; und schön weiß er auch die Vorstellungen, die dem Werke zu Grunde liegen, in Worte umzusetzen: „Aus tiefem Dickicht springt der königliche Hirsch hervor, verfolgt, angefallen von den in Jagdlust wütenden Hunden; auf schnaubenden Rossen stürmen die Jäger nach: auf einmal ist das Tier verschwunden, die Hunde haben die Fährte verloren; sie schleichen suchend und schnuppernd umher, die Jäger halten sich still: da schlagen die Hunde aufs neue an, über Stein und Busch setzt das Tier, die Hörner erschallen, die Jäger ereilen es, und lustige Fanfaren verkünden den Sieg."

Eine ganz andere Möglichkeit, seinen Lesern die Pforten zu dem Reiche der wahren Musik aufzuschließen, gewährte Hoffmann Beethovens Coriolan-Ouvertüre; und die ausführliche Besprechung, die er diesem „Meisterwerke" gewidmet hat, ist als das Muster einer wirklich aufbauenden Kritik zu bezeichnen, in der Beurteiler dadurch, daß er das Kunstwerk des Meisters in seiner eigenen Seele wieder aufleben läßt, Anderen die Freude des Genusses erhöht. Zwar kann Hoffmann in der Einleitung einen kleinen Tadel nicht unterdrücken, doch gilt dieser nicht der mit höchster Anerkennung besprochenen Komposition, sondern dem Drama Collins, in das die Ouvertüre einführen soll. Beethovens „rein romantischer Genius" scheint Hoffmann von der meist reflektierenden Poesie Collins zu weit ab zu liegen; und er äußert den Wunsch, Beethoven möchte sich lieber von den „die Romantik im höchsten Sinne aussprechenden" Trauerspielen Shakespeares und Calderons zu Ouvertüren anregen zu lassen. „Der düstere, schauerliche Ernst der vorliegenden Komposition, die grausenerregenden Anklänge aus einer unbekannten Geisterwelt lassen mehr ahnen, als nachher erfüllt wird. Man glaubt wirklich, jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner furchtbar angekündigt, werde im Stück näher treten, vielleicht Hamlets geharnischter Schatten über die Bühne schreiten, oder die verhängnisvollen Schwestern würden Macbeth in den Orkus hinabziehen." Die nun folgende ausführliche Analyse weiß für jede Einzelheit des Werkes ein eigentümlich charakterisierendes

Wort zu finden, so wenn z. B. von der Art, in der am Anfange die langgezogenen Oktaven und die sich unmittelbar anschließenden Accorde, unterbrochen durch die regelmäßig wiederkehrenden Pausen, aufeinander folgen, gesagt wird: „alles spannt die Erwartung, ja es beengt die Brust des Zuhörers; es ist das fürchterliche drohende Murmeln des nahenden Gewitters"; wenn dem Hauptthema des Allegros der Charakter „einer nicht zu stillenden Unruhe, einer nicht zu befriedigenden Sehnsucht" zugeschrieben und das letzte Eintreten des zweiten Hauptmotivs mit einem letzten flüchtigen Sonnenblick verglichen wird, der durch das schwarze Gewölk bricht.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß von allen diesen Arbeiten Hoffmann nur drei für seine Werke verwertet hat: die beiden Rezensionen über Beethovens C-moll-Sinfonie und die Trios in D-dur und Es-dur hat er zu seinem Aufsatz über Beethovens Instrumentalmusik ausgestaltet, und seine Besprechung von Beethovens C-dur-Messe hat er zum Teil in die „Serapionsbrüder" aufgenommen. Der Aufsatz über Beethovens Instrumentalmusik beginnt mit einer Einleitung, die im wesentlichen dem Anfange der Rezension der C-moll-Sinfonie entspricht; nur tritt überall das Streben hervor, den Ausdruck charakteristischer, lebendiger, eindringlicher zu gestalten. So giebt Hoffmann in der Besprechung der Sinfonie folgendes Urteil ab: „Wie wenig erkannten die Instrumental-Komponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln! Dittersdorfs Symphonien der Art, sowie alle Batailles des trois Empereurs ꝛc. sind, als lächerliche Verirrungen, mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen." In dem Aufsatz über Beethovens Instrumentalmusik wird dieses Urteil in lebhafte Anrede umgesetzt: „Habt ihr dies eigentümliche Wesen wohl auch nur geahnt, ihr armen Instrumental-Komponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnenaufgänge, eure Batailles des trois Empereurs waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlicher Vergessenheit bestraft." Auch mehrere schöne Zusätze, in denen einige Punkte näher ausgeführt werden, sind in der Einleitung gemacht, die aber doch sonst im Ganzen den Eingang der Recension wiedergiebt. Dagegen unterscheidet sich die Besprechung der Sinfonie selbst in beiden Arbeiten beträchtlich voneinander; in der Rezension verfolgt

Hoffmann den Aufbau der Sinfonie Schritt für Schritt und sucht daneben die einzelnen Motive, wie den Gesamtcharakter der Sätze poetisch festzuhalten; in dem Aufsatz über Beethovens Instrumentalmusik dagegen wird von der Beschreibung der musikalischen Struktur fast völlig abgesehen, während alle jene Bemerkungen, die den musikalischen Stimmungsgehalt poetisch zu verdichten suchten, aufgenommen und noch sorgfältiger als in der Rezension durchgeführt werden. In der gleichen Weise hat Hoffmann auch in dem zweiten Teile des Aufsatzes die in der Rezension der Beethovenschen Trios niedergelegten Gedanken verwertet. Die Einleitung zu seiner Kritik der C-dur-Messe Beethovens hat Hoffmann mit geringen Änderungen in seine „Serapionsbrüder" verwebt und dort die schönen Betrachtungen in glücklicher Weise durch mehr oder weniger genaue Wiedergabe eines ebenfalls in der allgemeinen musikalischen Zeitung veröffentlichten, bisher ganz unbekannten gedankenreichen und schwungvollen Aufsatzes: Alte und neue Kirchenmusik ergänzt.

Überschaut man nun die Arbeiten, sowie die in den Phantasiestücken enthaltenen Aufsätze über Musik, so muß man den freien Blick bewundern, mit dem Hoffmann in den verschiedensten musikalischen Erscheinungsformen das Schöne erkennt und zu würdigen weiß. Er gehört aber nicht allein zu denen, die am erfolgreichsten für Beethovens Genius in die Schranken traten, sondern er ist auch der Erste, der Johann Sebastian Bach in seiner ganzen Größe erfaßt hat. Während Bach damals nur als der gelehrte Kontrapunktiker angesehen wurde, fühlte Hoffmann den tief innerlichen, mystischen Hauch, der uns aus den Werken des großen Thomaskantors entgegenweht. Die Sicherheit, mit der Hoffmann den Grundcharakter Bachscher Musik erkannte, muß uns um so mehr wunder nehmen, als ihm ja nur ein sehr geringer Bruchteil von Bachs Werken zugänglich war, von der Vokalmusik nur die achtstimmigen Motetten, also weder die Passionen, noch die H-moll-Messe und das Magnifikat, noch der Schatz der Kantaten, den wir jetzt mit immer neuer staunender Ehrfurcht vor diesem unerschöpflichen Urquell elementarer Kraft und Tiefe bewundernd genießen. —

Neben der Musik war es hauptsächlich das Verhältnis zu Julia, welches die schriftstellerischen Neigungen in Hoffmann wieder erweckte; die Ereignisse, die ihn aus dem Hause Julias vertrieben hatten, stellte er in einem Dialog dar, den Kunz, nachdem die allerdeutlichsten Anspielungen gestrichen waren, zu verlegen sich bereit erklärte. Hoffmann beschloß jedoch, eine Reihe von den in der allgemeinen musika-

lischen Zeitung bereits veröffentlichten Aufsätzen, so „Ritter Gluck", „Don Juan" u. a., mit jenem Dialog zu einer Sammlung zu vereinigen. Für den Titel wünschte Hoffmann irgend eine Beziehung auf einen berühmten Maler; er dachte zunächst an Hogarth. Mit Hogarths enraged musician vergleicht sich Hoffmann in einem Briefe aus Warschau, und gerade dieses Bild konnte an die Hauptgestalt des Buches, an Kreisler, erinnern. Auch waren Hogarths Stiche Hoffmann sicher durch die Erklärungen Lichtenbergs besonders lieb geworden; wie denn Lichtenberg zu den Lieblingsschriftstellern Hoffmanns gehörte, und einzelnes in seinem Schaffen wirklich an Lichtenbergs Art erinnert. Endlich machte Kunz Hoffmann auf die Stiche des Franzosen Jacques Callot (1592—1638) aufmerksam, und Hoffmann, entzückt über die eigentümliche lebensvolle Art dieser Blätter, beschloß, Callots Namen an die Spitze seiner Sammlung zu stellen.

Wer heute die Stiche Callots betrachtet und an der Hand der kurzen Betrachtungen, die Hoffmann seinen Phantasiestücken vorausschickte, sich darüber klar zu werden sucht, was Hoffmann so aus diesen Blättern ansprach, der wird zu dem Ergebnis kommen, daß der Dichter von den Werken Callots wohl hauptsächlich deshalb so schnell und unmittelbar gefesselt wurde, weil er wesentliche Züge seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit in dem französischen Künstler wiederfand. Denn was Hoffmann zuerst von dem Dichter und damit selbstverständlich auch von dem bildenden Künstler verlangte, „ein Auge, welches wirklich schaut", das war Jacques Callot in hohem Grade zu eigen. Schon die wenigen Blätter, in denen er die verschiedenartigsten Bettlertypen zusammengestellt hat, würden einen vollgiltigen Beweis für sein eminentes Beobachtungstalent ablegen. Diese Gesichter durchlaufen alle Gefühlsskalen, die innerhalb der vergegenwärtigten Lebenssphäre denkbar sind: vom herben verzehrenden Schmerz bis zu stumpfer Gleichgiltigkeit, von teilnahmsloser Ergebung bis zu pfiffiger Schlauheit. Aber auch, wo es Callot mehr auf die Darstellung sinnfälliger Vorgänge, als auf die Charakteristik einzelner Gestalten ankommt, erstaunt man darüber, wie scharf er zu beobachten und das Bezeichnende herauszugreifen weiß: es ist der Erdgeruch der Wirklichkeit, der diesen Kriegs- und Lagerszenen, diesen Bildern aus dem Bauernleben ihre eindrucksvolle Kraft verleiht, und nur zuweilen, so etwa in den Stichen, die die verschiedenen Arten der Todesstrafe vorführen, treibt Callot seine realistische Kunst für unser Gefühl etwas zu weit. Wie Hoffmann nun später in Gestalten früherer Zeiten Züge hinein-

trug, die er an Lebenden beobachtet, so greift auch Callot mit seinen biblischen Bildern keck in das ihn umgebende Leben hinein. Es sind frische und unmittelbare Lebensabdrücke aus der Zeit des Dichters, die wir z. B. in dem Cyklus erhalten, der die Geschichte vom verlorenen Sohn darstellt: die Abrechnung mit dem Vater, das lebhafte Treiben bei den Vorbereitungen zur Abreise des Sohnes, das Trinkgelage, die gewaltsame Entfernung des gänzlich Ausgeplünderten. So wird ihm auch der Besuch der Jungfrau Maria bei Elisabeth zu einem lebenswahren kleinen ländlichen Genrebildchen. Und welch ein Hauch gemütlicher Wärme ruht über dem anmutigen Familienbild, das uns Joseph und Maria zusammen mit dem kleinen Jesus am Abendtische zeigt; eine Kerze erleuchtet den stillen Raum; ein Teller mit Früchten steht in der Mitte des Tisches, ein anderer vor dem kleinen Jesus, der wahrscheinlich eben daraus seine Suppe gegessen hat, während ihm der h. Joseph jetzt aus einem Kelch zu trinken gibt. Größere Ansprüche als diese Bilder stellen die Verkörperungen von Einzelgestalten aus der heiligen Geschichte, und gerade diese Darstellungen haben Callot den Vorwurf der Manieriertheit eingetragen. Allein ein unbefangener Beobachter wird nur in wenigen dieser Stiche eine gewisse Gespreiztheit finden, die große Mehrzahl dagegen wird ihn ganz besonders anziehen. Wie fein weiß Callot die einzelnen Apostel zu charakterisieren, wie edel erscheint bei ihm der Heiland! Mit ganz besonderer Liebe hat er sich in die Persönlichkeit des Apostels Paulus vertieft und zu seiner Charakterisierung immer neue Züge gefunden; zu seinen eindrucksvollsten Stichen gehört das Bild, das uns Paulus mit Petrus zusammen vorführt; einen noch weit höheren Wert darf indessen wohl der prachtvolle Stich in Anspruch nehmen, der allein dem größten Bekenner Jesu gewidmet ist. Welch ein Bild! Der Apostel im höheren Mannesalter gedacht, sitzt im Vordergrunde auf einem durch seinen Mantel verdeckten Felsstücke; das Schwert hat er an der Seite; seine rechte Hand, in der er eine Feder hält, ist [illegible] mit der [illegible] er nach dem Hintergrunde, [illegible] die Bekehrungs- [illegible] Paulus von dem [illegible] geblendet, [illegible] Das ganze [illegible] an die bekannten Worte [illegible] der Apostel, um darzuthun, [illegible] einen prüfenden [illegible] nach Damaskus wirft.

Diese markigen, kraftvollen und doch sinnenden, von tiefer innerer Einkehr zeugenden Züge scheinen zu sagen: Aus welcher Verblendung hat mich der Herr herausgerissen, und wie muß ich in seinem Dienste noch ringen und arbeiten, um ihm nur einen kleinen Teil meiner Dankesschuld abzutragen!

Ebenso wie durch die außerordentliche Beobachtungs- und Darstellungsgabe Callots wurde Hoffmann übrigens durch die eigentümlich-phantastische Arte mancher Stiche des französischen Künstlers angezogen; und gerade diese Seite in Callots Schaffen war es, die ihn zunächst veranlaßte, Callots Namen den Phantasiestücken vorzusetzen. Der Franzose tritt an die Teufels- und Spukgestalten, an die fratzenhaften Figuren des Théâtre italien mit überlegenem Humor heran; sie wachsen ihm daher leicht ins Groteske hinein, während doch andererseits scharf beobachtete Einzelzüge dafür sorgen, daß ihnen die lebensvolle Anschaulichkeit nicht verloren geht. Man betrachte, um zu erkennen, wie frei und originell sich Callot auch auf diesem Gebiete bewegt, neben der seit Hoffmann wiederholt citierten Versuchung des heiligen Antonius nur einmal den kleinen Stich, der eine Art Blocksbergsszene darstellt; die Anhänger des Teufels sind opfernd um einen Felsen versammelt, während auf dem Felsstück selbst der gefeierte Bock in unnachahmlicher komischer Gravität thront.

Um dem Buche eine schnellere Verbreitung zu sichern, wünschte Kunz, daß irgend ein bekannter Schriftsteller der Sammlung eine Vorrede mit auf den Weg gäbe. Er wandte sich zu diesem Zwecke an den ihm bekannten Jean Paul, der zuerst wenig Neigung dazu zeigte, dann aber, nachdem er die Aufsätze gelesen und aus ihnen das außerordentliche Talent des Dichters erkannt hatte, sich mit Freuden bereit erklärte. Jean Paul hat die Ausarbeitung der wenig bedeutenden Vorrede seinem Freunde Otto übertragen; aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Grundgedanken von Jean Paul selbst herrühren.

Während der Vorarbeiten zu der Herausgabe seines Buches hatte Hoffmann Bamberg verlassen. Auf Veranlassung Friedrich Rochlitz' bot ihm der Theaterdirektor Joseph Seconda in Dresden eine Kapellmeisterstelle an. Hoffmann nahm sie an und brach mit seiner Frau im April 1813 nach Dresden auf. Noch längere Zeit verstrich, bis endlich die ersten beiden Bände der Sammlung mit der Jahreszahl 1815 herauskamen: Die „Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten" waren das erste größere Werk, mit dem der fertige Schriftsteller an die Öffentlichkeit trat.

Die beiden ersten Bände der Phantasiestücke.

Die ersten beiden Bände der Phantasiestücke enthalten außer den kurzen Einleitungsworten über Jacques Callot die beiden musikalischen Phantasien „Ritter Gluck“ und „Don Juan“, sechs kleinere Stücke, „Kreisleriana“ betitelt und als Aufzeichnungen des Kapellmeisters Kreisler betrachtet, und das Gespräch: Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza. Den Schluß machte die Erzählung: Der Magnetiseur, welche indessen erst in Leipzig und Dresden entstanden ist und weder der Zeit noch der Anlage nach zu den in den ersten beiden Bänden vereinigten Aufsätzen gehört. Als Hoffmann bei der zweiten Auflage die beiden ersten und die beiden letzten Bände in je einen Band zusammendrängte, hat er dem Magnetiseur die ihm zukommende Stellung bei den gleichzeitig entstandenen Dichtungen gegeben; im Zusammenhange mit ihnen soll er auch uns beschäftigen.

Betrachtet man die beiden Bände als Ganzes, so ist es ein einheitlicher Gedanke, der sich durch alle diese Erzählungen und Phantasien hindurchzieht: der Kampf gegen die alltäglichen Menschen, welche Kunst und Leben als zwei getrennte Gebiete betrachten und der Kunst keine andere Aufgabe zuschreiben, als die, gelegentlich dem Menschen eine angenehme Zerstreuung und Abwechselung zu bereiten. Für Hoffmann ist Leben und Kunst ein und dasselbe. „Niemals werde ich mich davon überzeugen,“ ruft er aus, „daß der, dessen ganzes Leben die Poesie nicht über das Gemeine, über die kleinen Erbärmlichkeiten der konventionellen Welt erhebt, der nicht zu gleicher Zeit gutmütig und grandios ist, ein wahrhafter, aus innerem Beruf, aus der tiefsten Anregung des Gemütes hervorgegangener Dichter sei.“ Wenn aber so Leben und Poesie identifiziert wird, so liegt die von Hoffmann auch wirklich erhobene Forderung sehr nahe, daß der Dichter Leben und Poesie in eines verschmelzen und die kalte, tote Alltäglichkeit durch die glühenden Erscheinungen des inneren Lebens entzünden und beleben soll.

Einen Mann, bei dem auf diese Weise Leben und Kunst zu einem untrennbaren Ganzen werden, hat nun Hoffmann in der Gestalt des Kapellmeisters Kreisler zu zeichnen gesucht. Äußerlich mag zu dieser Gestalt die Aufforderung Rochlitz' an Hoffmann, seine Betrachtungen über Musik einem wahnsinnigen Musiker in den Mund zu legen, immerhin eine gewisse Anregung gegeben haben, in der Hauptsache aber kann kein Zweifel daran sein, daß diese Gestalt, die Hoffmann später noch lebensvoller ausgestaltet hat, ein Abbild seiner selbst ist. Aber auch ein litterarisches Vorbild fehlt dem Kreisler nicht. Von dem bedeutenden Einfluß, den Wackenroders Herzensergießungen auf Hoffmann ausübten, ist bereits die Rede gewesen. Wackenroder erzählt in den Herzensergießungen die Geschichte eines Musikers Joseph Berglinger. Wie Kreisler ist dieser zu einem regelmäßigen bürgerlichen Beruf bestimmt, wie Kreisler verläßt er diesen, um sich ganz der Musik zu widmen. Wie Kreisler wird er Kapellmeister, um dann den Widerspruch zwischen Ideal und Leben nur um so deutlicher zu empfinden. Wie bei Kreisler entsteht aus diesem inneren Zwiespalt ein Sturm von Gefühlen und Zweifeln, von denen sein Gemüt beständig hin- und hergeworfen wird. Erwägt man ferner, wie auch in den Tieck-Wackenroderschen „Phantasien über die Kunst" die Fiktion festgehalten wird, daß Joseph Berglinger der Verfasser der niedergelegten Betrachtungen sei, und zieht man noch in Betracht, daß in einer späteren Erzählung Hoffmanns („Der Artushof") ein alter Maler den Namen Berklinger führt, so wird wohl die Vermutung nicht abzuweisen sein, daß Hoffmann von Wackenroder die Anregung zu der Gestalt Kreislers erhalten hat.

Als Aufzeichnungen Kreislers sind nun die einzelnen Stücke gedacht, die unter dem Namen Kreisleriana zusammengestellt sind. Das erste enthält ein Stück von Hoffmanns eigenem Geschick: es erzählt mit unübertrefflichem Humor die Leiden, die der arme Kapellmeister auszustehen hat, der, in einem reichen Hause Musiklehrer, bei einem Thee die musikalischen Versuche der Töchter, Freunde und Bekannten des Hauses zu begleiten hat und der dann, als man ihn selbst zum Spielen auffordert, durch Bachsche Variationen die ganze Gesellschaft in die Flucht schlägt. Ganz ausgezeichnet und mit scharfer Beobachtungsgabe ist das gesellschaftliche Unwesen geschildert, mit dem das leere Musiktreiben im Hause des Kommerzienrates verknüpft ist; lebendig stehen die einzelnen Gestalten vor dem Leser bis herunter zu dem begabten und kunstbegeisterten Diener des Kommerzienrats.

Kommt hier ein schalkhafter Humor zu Wort, der um so mehr zu bewundern ist, als der Dichter alle die Bitternisse, die er schildert, selbst durchzukosten hatte und sich daher erst über sie erheben mußte, so zieht Hoffmann in mehreren anderen Aufsätzen im Tone der durchgeführten direkten Ironie gegen die landläufigen Kunstanschauungen der Menge zu Felde. Ernstere Töne schlägt er an, wenn er die sein ganzes Wesen erfassende, ja geradezu zerstörende und zermalmende Wirkung schildert, die die Musik auf sein Gemüt ausübt. Der Dichter giebt uns größere und kleinere Betrachtungen über Musik, voll von den feinsten Beobachtungen, die, wenn man ihnen auch nicht immer unbedingt zustimmen kann, doch überall den Gegenstand von einer ganz neuen Seite zeigen und ungeahnte Gesichtspunkte erschließen; die umfangreichste ist der Aufsatz über Beethovens Instrumentalmusik, von dessen Entstehung bereits die Rede gewesen ist. Er gewährt uns ein schönes Beispiel, wie Hoffmann die wahre künstlerische Größe nicht bloß zu erkennen, sondern in ihrem tiefsten Kerne zu erfassen wußte. Wie weit ab stehen diese lebensvollen poetischen Ergüsse von den landläufigen kahlen und nüchternen Betrachtungen über Musik! Daß ein Dichter hier von dem Kunstwerk spricht, fühlt man nicht nur an der Kraft des Ausdruckes, sondern auch daran, daß es ihm gelingt, für das Unsagbare Worte zu finden und den Stimmungsgehalt der Musik poetisch wiederzugeben.

Zu den Büchern, die Hoffmann in Bamberg mit immer neuem Vergnügen zur Hand nahm, gehörte Diderot-Goethes Dialog: Rameaus Neffe. Es kann uns daher nicht wunder nehmen, daß manches aus diesem Werke in Hoffmanns Schaffen wiederklingt, wie denn z. B. im Ritter Gluck einige Einzelheiten ganz deutlich den Einfluß von Rameaus Neffen aufweisen. Aber auch Hoffmanns Vorliebe für den Dialog und seine spätere häufige Verwendung dieser Kunstform ist ohne Zweifel auf Diderots Gespräch zurückzuführen. Der im zweiten Bande der Phantasiestücke abgedruckte Dialog: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza lehnt sich freilich unmittelbar an ein anderes litterarisches Vorbild an, nämlich an ein Gespräch des Cervantes, wo zwei Hunde sich unterreden, während bei Hoffmann der Dichter und ein Hund die sprechenden Personen sind. Daß an die in Cervantes' Gespräch geschilderten Vorgänge angeknüpft wurde, lag in der Natur der Sache, obwohl das ausführliche Verweilen auf diesen Verhältnissen der Dichtung nicht zum Vorteil gereicht. Neben den aus Cervantes entlehnten Zügen lag der von Hoffmann für

sein Gespräch gewählten Einkleidung auch ein erlebtes Motiv zu Grunde: Ein Bamberger Wirt besaß einen Hund, der sehr an Hoffmann hing und den dieser einmal, nachdem er ihn längere Zeit vermißt, in elendem Zustande in einem Parke auffand. — Den Hauptinhalt des Gespräches machen die Bamberger Erlebnisse Hoffmanns in der Familie seiner Julia aus; die erste Fassung, in der diese Verhältnisse zu greifbar und deutlich geschildert waren, änderte Hoffmann auf den Rat von Kunz um. Auch wenn diese Erlebnisse nicht um Hoffmanns selbst willen schon uns anzögen, müßten wir ihnen infolge der eigentümlichen Mischung von Humor und Bitterkeit, mit der sie erzählt werden, Teilnahme entgegenbringen; ein noch höheres Interesse gewinnt indessen das Gespräch durch die Thatsache, daß Hoffmann sich in ihm am ausführlichsten und lehrreichsten über seine Kunstanschauungen geäußert hat. Er spricht wiederholt über den schon berührten Zusammenhang zwischen Kunst und Leben; er greift die in Kotzebue vertretene Dichtung, wie überhaupt alle moralisierende Kunst an; er preist als wirkliche Dichter Tieck, namentlich Novalis, aber auch Fouqué, während er über Werner, wie schon hervorgehoben wurde, sich sehr scharf und ungünstig ausspricht.

Hoffmann erwähnt auch im Berganza seinen Hang, das in das Leben zu übertragen, was vor den Augen seines Geistes steht, oder, wie er es in den bereits erwähnten Worten ausdrückt, die tote und kalte Außenwelt durch die Erscheinungen seines Innern zu entzünden. Aus diesem Drange, die Gebilde seiner Phantasie in das umgebende Leben hineinzutragen und dem Leben dadurch eine poetische Verklärung, den Gestalten dagegen eine größere Lebenskraft zu verleihen, sind die beiden musikalischen Phantasien: Ritter Gluck und Don Juan entstanden. In der ersten werden wir nach Berlin geführt, welches Hoffmann hier zum ersten Male zum Schauplatz einer Erzählung wählt.

Der Dichter, der im Herbst 1809 zu Berlin im Vorgarten eines der Zelte sitzt, gewahrt plötzlich bei einem unwillkürlichen Ausrufe über die schlechte Gartenmusik, daß ein ihm fremder Mann an seinem Tische Platz genommen hat. Durch den eigentümlichen Ausdruck seines Antlitzes, die Tiefe und Schwere seiner Worte in der Unterhaltung, die sich zwischen Beiden über musikalische Fragen anknüpft, gewinnt der Unbekannte des Dichters ganze Teilnahme, ebenso durch die Art, in der er, als die Musikanten die Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis spielen, durch seine leidenschaftlichen Bewegungen den Dichter so fortzureißen versteht, daß dieser anstatt der wenigen Instrumente

ein ganzes Orchester zu hören meint. Wenige Tage darauf trifft der Dichter den Unbekannten wieder am Opernhause stehend, wo gerade Armida gegeben wird. Auf seine Einladung folgt er ihm in ein unscheinbares Haus einer kleinen Nebenstraße, wo ihn der Unbekannte in ein altmodisch möbliertes Zimmer führt. Aus einer Partitur, die aber nur leere Notenblätter enthält, spielt er dem Dichter die Ouvertüre und die Schlußscene aus Armida vor, indem er sich aber nicht getreu an das Original hält, sondern dieses in gewaltiger Weise erweitert; dann verläßt er plötzlich den erschütterten Dichter und erscheint in einer Viertelstunde in reichgesticktem Galakleid und den Degen an der Seite wieder mit den Worten: „Ich bin der Ritter Gluck!" — Was uns an diesem Stücke zunächst auffällt, das ist die Kraft, mit der die Charakteristik der Hauptfigur durchgeführt ist. Mit wenigen scharfen Zügen wird sein Gesicht anschaulich geschildert; noch lebendiger tritt uns die Gestalt entgegen, wenn der Dichter sie uns in Bewegung vorführt und zeigt, wie sich in ihren Zügen der Eindruck widerspiegelt, den der Eindruck des eigenen Tonwerkes auf Gluck ausübt. Aber hervorzuheben sind vor allen Dingen die Mittel, durch die es Hoffmann verstanden hat, von vornherein die Stimmung des Wunderbaren über die ganze Darstellung auszubreiten, so daß die schließliche Enthüllung des Unbekannten als Gluck uns ganz natürlich erscheint. Erreicht hat Hoffmann diese Illusion einerseits durch das Fremdartige, welches er in das Benehmen und Auftreten des Unbekannten hineinlegt, und andererseits durch den geheimnisvollen Klang, den er durch seine Worte hindurchzittern läßt.

Ebenso eigentümlich ist die zweite musikalische Erzählung, die infolge ihres Stoffes weit bekannter geworden ist, als die erste: Don Juan. Der Dichter, der auf einer Reise im Zimmer eines Gasthofes eingeschlafen ist, wird durch den Klang mehrerer Instrumente und Lärm geweckt; er erfährt, daß nebenan im Theater der Don Juan gegeben wird und daß man von dem Gastzimmer direkt in die Fremdenloge gelangen kann. Sofort begiebt er sich dorthin und folgt der vortrefflichen Aufführung mit inniger Hingebung; namentlich die Darstellerin der Donna Anna reißt ihn durch die Glut, mit der sie ihre Rolle erfaßt, völlig hin. Während er mit immer sich steigernder Teilnahme der Oper folgt, hört er plötzlich neben sich ein leises Geräusch und sieht zu seinem Erstaunen Donna Anna in dem Kostüm ihrer Rolle neben sich sitzen. Im Gespräche mit ihr geht ihm erst die ganze Bedeutung des Kunstwerkes auf, und immer tiefer dringt

er, nachdem ihn Donna Anna nach dem Zwischenakte verlassen, in den Geist der Musik ein. In einer Art von Trunkenheit folgt er nach dem Ende der Oper dem Kellner zur Wirtstafel, aber angewidert von dem schalen Geschwätz der Gäste über die Oper und die Sängerin kehrt er in sein Zimmer zurück, und hier drängt es ihn, den Ort seines wunderbaren Abenteuers noch einmal aufzusuchen. Er trägt einen kleinen Tisch und Schreibzeug hinüber in die Loge, und bei einem Glase Punsch schreibt er seinem Freunde Theodor — Hippel — einen Brief, in welchem er seine Anschauungen über das gehörte Kunstwerk niederlegt. Und indem er sich immer tiefer in den Charakter der Donna Anna vertieft, glaubt er, beim Glockenschlage zwei ihre Nähe wieder zu empfinden und aus der Ferne ihre Stimme zu hören. Am anderen Mittage hört er an der Wirtstafel, daß sie zu derselben Zeit gestorben ist.

Auch bei dieser Erzählung erklärt sich der Hauptreiz, den sie auf uns ausübt, aus der eigentümlichen Vermischung der Vorgänge des inneren und äußeren Lebens. Die Hingebung, mit der der Dichter sich mit allen seinen Seelenkräften in das dargestellte Kunstwerk versenkt und dieses gleichsam miterlebt, verkörpert sich ihm unwillkürlich in der Sängerin. Wie dem Dichter selbst das Anhören des Kunstwerkes nicht etwa eine angenehme Zerstreuung gleich dem Dutzendmenschen bietet, sondern den ganzen Menschen ausfüllt und ihn aufs tiefste erregt, so ist auch der Sängerin die Gestalt, die sie darzustellen hat, nicht etwas äußerlich Angelerntes, sondern innerlich Wiederempfundenes: sie ergreift den Gefühls- und thatsächlichen Inhalt ihrer Rolle mit einer Leidenschaft, die ihr schließlich das Leben kostet. Dieser verwandte Zug, der den Dichter mit der Sängerin verbindet und Beide von der sie umgebenden Außenwelt trennt, findet seinen äußeren Ausdruck in dem geheimnisvollen psychischen Rapport, den der Dichter in der Erzählung zwischen den beiden Gestalten herstellt.

Schon in den Worten, mit denen Hoffmann den Verlauf der Aufführung beschreibt, tritt seine eigentümliche Auffassung von Mozarts Oper hervor; ausführlicher hat er sich darüber in dem Briefe an seinen Freund Theodor ausgesprochen. Er sieht in Don Juan eine gewaltige dämonische Natur, einen faustischen Menschen, der von der Natur dazu bestimmt und ausgerüstet, das Höchste zu erreichen, aber unbefriedigt von den irdischen Erscheinungen, die nirgends seinem Ideale entsprechen, vom Göttlichen abfällt und in bewußter Auflehnung gegen dieses, in frevelndem Hohn sein Verführungswerk betreibt. Diesem Manne nun tritt Donna Anna gegenüber, wie

er von der Natur auf das Herrlichſte ausgeſtattet. Sie, die mit dem nüchternen, kalten Dutzendmenſchen Don Ottavio, verlobt iſt, muß ſich von der gewaltigen Größe des Don Juan angezogen fühlen; im Rauſche eines unglückſeligen Augenblickes gelingt es ihm, ſie zu verführen. Aber trotzdem hat der Verderber über ihre reine Seele keine Macht gewonnen; in Trauer und Gram welkt ſie dahin und wird den Untergang Don Juans nicht lange überleben. — So ſtark Hoffmanns Auffaſſung des Don Juan nun auch auf die Folgezeit gewirkt hat, ſo läßt ſich doch ſagen, daß ſie dem Bilde, welches Mozart hat entwerfen wollen, nicht entſpricht. Auch bei der größten Bewunderung von Mozarts Oper wird man in der Geſtalt des Don Juan derartige dämoniſche Accente, wie Hoffmann ſie hineinlegte, mit Ausnahme der zweiten Hälfte des letzten Finales, nicht zu finden vermögen. Auch die Spuren und Merkmale der inneren Zerriſſenheit einer urſprünglich groß und edel angelegten Natur wird man bei Mozart ebenſo vergeblich ſuchen, wie die Anzeichen dafür, daß Don Juans wilde Verführungsluſt einem bewußten Abfall vom Göttlichen und vermeſſenen Trotz gegen die Gottheit entſpringt. Nicht minder ſteht Hoffmanns Erklärung der Donna Anna mit Mozarts beſtimmt ausgeſprochenen Intentionen in unlösbarem Widerſpruch. Von einer Verführung der Donna Anna kann nicht die Rede ſein, noch weniger von einer übermächtigen Anziehungskraft, die Don Juans Perſönlichkeit auf Donna Anna ausübte und dieſe unwiderſtehlich zu jenem hinzöge. So zweifellos es nun iſt, daß alle dieſe Züge von Hoffmann in Mozarts Oper hineingetragen ſind, ſo gewährt es doch ein nicht geringes Intereſſe, ſeine Auffaſſung näher zu betrachten und zu verfolgen, wie das klaſſiſche Kunſtwerk beim Durchgange durch ſeine Seele unwillkürlich zum romantiſchen wird.

Auch die beiden muſikaliſchen Phantaſien zeigen uns, wie dem Dichter, um ſeine eigenen Worte zu gebrauchen, die Geſtalten des gewöhnlichen Lebens in ſeinem inneren romantiſchen Geiſterreiche erſcheinen und wie er ſie nun in dem Schimmer darſtellt, von dem ſie dort umfloſſen ſind. Aus der Überzeugung, daß Kunſt und Leben miteinander verſchmolzen werden müßten, ſind die Dichtungen entſtanden; und dieſes Prinzip iſt für Hoffmanns ganze ſpätere Produktion maßgebend geblieben. Betrachtet man Hoffmanns Schaffen unter dieſem Geſichtspunkte, ſo kann es nicht mehr als ein willkürliches Spiel der Phantaſie angeſehen werden, ſondern als die konſequente Durchführung einer Kunſtanſchauung, die ihm als tiefſte Überzeugung aufgegangen war.

Dresden und Leipzig.

Als Hoffmann nach mancherlei Beschwerden, die er auf seiner Reise von Bamberg nach Dresden durch die Kriegsunruhen erlitten hatte, in Dresden eintraf, fand er zu seiner Enttäuschung Sekonda nicht vor und geriet wieder in große Verlegenheit. Die Verstimmung, in die er dadurch versetzt wurde, wich aber bald, als er am zweiten Tage seines Aufenthaltes ganz unerwartet Hippel wiedersah, der mit Hardenberg und einem anderen hohen Beamten nach Dresden gekommen war. Das langentbehrte Glück des Zusammenseins mit seinem ältesten und treuesten Freunde, das er mehrere Tage genießen konnte, half ihm schnell über den Druck hinweg, den die äußeren Verhältnisse auf ihn ausübten. Auf Hippels Rat blieb er, als ihn Sekonda durch einen Brief aufforderte, nach Leipzig zu kommen, noch einige Zeit in Dresden, da durch den Krieg die Straßen sehr unsicher geworden waren; endlich aber brach er mit seiner Frau in der letzten Hälfte des Mai nach Leipzig auf. Unmittelbar vor Meißen schlug aber die Postkutsche, in der sie saßen, um; als die meisten Insassen sich unter dem schweren Wagen allmählich hervorgearbeitet hatten, suchte einer von ihnen, ein Graf, zuerst vergebens seine junge Frau, eine ehemalige Schauspielerin, die er aus unüberwindlicher Neigung geheiratet hatte. Endlich fand man sie, von einer schweren Kiste zerschmettert. Das Ereignis machte einen unauslöschlichen Eindruck auf Hoffmann, und noch nach Jahren vermochte er nicht ohne tiefe Bewegung davon zu erzählen. In dem Augenblicke aber hatte er an anderes zu denken; seine Frau hatte eine schwere Kopfwunde erhalten und schien lebensgefährlich verletzt. Erst in Meißen, wohin man sie brachte und wo man ihr den ersten Verband anlegte, stellte es sich heraus, daß unmittelbare Lebensgefahr nicht vorlag, so daß Hoffmann seine Reise nach Leipzig fortsetzen konnte.

Die Aufnahme, die er hier fand, war günstiger, als er sie erwartet hatte; Rochlitz und der Verleger Breitkopf empfingen ihn

wie einen alten Freund; die Musiker, unter denen Hoffmanns Name infolge seiner Wirksamkeit an der allgemeinen musikalischen Zeitung schon einen guten Klang hatte, traten ihm mit aufrichtiger Ehrerbietung gegenüber. Nichtsdestoweniger hatte Hoffmann bald wieder das Unangenehme der Stellung eines wandernden Musikdirektors zu empfinden. Da infolge der Kriegsunruhen das Theater meist leer war, kündigte Seconda plötzlich seiner ganzen Gesellschaft, und diese wußte sich nur dadurch zu helfen, daß sie mit Erfolg auf eigene Rechnung weiterspielte. Doch nahm der Schauspieldirektor sofort seine Thätigkeit wieder auf, als er die Erlaubnis erhielt, im Dresdener Hoftheater mit freier Benutzung aller dort vorhandenen Dekorationen und der anderen Hülfsmittel zu spielen. So brach er denn mit seiner Gesellschaft in neun Leiterwagen nach Dresden auf; Hoffmann, der um seiner noch immer leidenden Frau willen in einem besseren Wagen der Gesellschaft vorausfuhr, konnte es nicht unterlassen, in jedem Aufenthaltsorte auf die Gesellschaft zu warten und sich an den eigentümlichen Bildern zu ergötzen, die der wandernde Komödiantenzug darbot und die ihm sicher wie Illustrationen zu Scarrons roman comique erschienen sind.

Dresden war noch von den Franzosen besetzt, als Hoffmann dort eintraf. Er bezog vor der Stadt eine Wohnung, wohl um seiner Frau willen, die sich in Dresden übrigens schnell erholte. Von seinem mit Weinlaub umrankten Fenster konnte er einen großen Teil der Elbgegend übersehen und hatte einen Ausblick auf die zunächstliegenden Teile der sächsischen Schweiz; sobald er sich wenige Schritte von seinem Hause entfernte, lag Dresden mit seinen Kuppeln und Türmen vor ihm ausgebreitet, von den fernen Felsen des Erzgebirges eingerahmt. Wenn er zu den Aufführungen, die durch die immer mehr sich steigernden Kriegsunruhen fast keine Unterbrechung erfuhren, in die Stadt hineinging, hatte er die reizvollen Bilder der Umgebung Dresdens immer vor Augen; kein Wunder, daß sie sich ihm auch zu poetischen Gebilden verdichteten. Auch an einem regen Verkehr fehlte es ihm nicht. Mit dem poetischen Dreigestirn, das damals am litterarischen Himmel Dresdens leuchtete und noch auf lange Zeit hinaus den größten Teil des deutschen Mittelstandes mit wässeriger und leicht verdaulicher Kost versorgte, war Hoffmann bekannt geworden; und da sowohl der Hofrat Winkler (Theodor Hell) als der Sekretär Schulz (Friedrich Laun) und Friedrich Kind — der Einzige, der durch Webers Verdienst für uns mehr als ein Name ist — im Leben

anſpruchsloſe, gefällige und achtungswerte Männer waren, die wahrſcheinlich im perſönlichen Verkehr von der gegenſeitigen Lobhudelei abſahen, die ſie uns in ihren Schriften ſo unausſtehlich macht, ſo ſchloß ſich Hoffmann ihnen gern an. Abends kam er häufig mit ihnen in einem Gaſthauſe zuſammen; der Wirt, ein biederer Mann Namens Eichelkraut, wies ihnen ein beſonderes Zimmerchen an, in das kein Franzoſe kommen durfte. Gelangte aber doch zufällig einer hinein, ſo bliesen die Vier unter tiefem Stillſchweigen aus ihren Tabakpfeifen einen dichten Rauch, der das ganze Zimmer erfüllte, und hörten damit nicht eher auf, als bis der ungebetene Gaſt den Platz geräumt hatte, worauf ſie durch das Öffnen der Fenſter ſich wieder friſche Luft verſchafften. Den Gegenſtand des Geſpräches bildeten meiſt die großen kriegeriſchen Zeitereigniſſe; wohl daraus, daß auf dieſe Weiſe über künſtleriſche Fragen in dem Kreiſe wenig geſprochen wurde, iſt es zu erklären, daß der tiefe innere Gegenſatz zwiſchen Hoffmann und den zahmen Waſſerpoeten nicht zum Ausdruck gekommen iſt.

Da die Verbündeten immer näher auf Dresden heranzogen und die Umgegend unſicher zu werden anfing, zog Hoffmann in die Stadt hinein. Hier erlebte er die bangen Tage des 26. und 27. Auguſt mit, und obgleich die Kanonenkugeln in die Stadt hineinſchlugen und in ſeiner unmittelbaren Nähe Menſchen ſchwer verletzt und getötet wurden, konnte er doch nicht unterlaſſen, mit ſeinen ſcharfen Augen überall hinzuſpähen und das Merkwürdige, was er ſowohl von der Stadt aus, wie auch auf dem Schlachtfelde ſelbſt ſah, zunächſt in ſeinen Tagebuchblättern, dann aber auch poetiſch feſtzuhalten. Er blieb noch in Dresden bis zum Anfange des Dezembers und kehrte hierauf mit Sekonda nach Leipzig zurück, wo ihn am Neujahrstage 1814 eine heftige Bruſtentzündung überfiel, die indeſſen, ſo ſchwer ſie auch auftrat, ihn in eifriger Thätigkeit nicht ſtören konnte. Übrigens wurde ihm angeſtrengte Arbeit auch wieder durch die äußere Notwendigkeit auferlegt: infolge einer Differenz mit Sekonda hatte dieſer ihm im Februar 1814 ſeine Stellung gekündigt. So zeichnete Hoffmann denn eifrig geiſtvolle, aber leider nicht mehr erhaltene Karrikaturen auf die Franzoſen, die ihm gut bezahlt wurden, arbeitete unausgeſetzt für die allgemeine muſikaliſche Zeitung und komponierte auf Beſtellung ein Schlachtgemälde: „Die Schlacht bei Leipzig“, das wir nicht mehr beſitzen, von deſſen Wert Hoffmann jedoch, wenn man ſeine eigenen Urteile über dieſe Art von Programmmuſik in Erwägung zieht, ſicher ſelbſt nicht hoch gedacht hat.

Überschaut man nun die Zeit, welche Hoffmann in Dresden und Leipzig zubrachte (Mai 1813 bis September 1814), und erwägt man, wie sehr er in ihr durch widrige Ereignisse, wiederholte Krankheitsanfälle, seine angestrengte Kapellmeisterthätigkeit, sowie durch die Unruhe der Zeit in Anspruch genommen und abgelenkt wurde, so kann man der geistigen Kraft, mit der er trotz aller dieser Hindernisse eine reiche künstlerische Wirksamkeit zu entfalten wußte, Bewunderung nicht versagen. Er hat während seines Dresden-Leipziger Aufenthaltes fünf Erzählungen, darunter eine seiner besten, ein burleskes Märchenspiel, ein Gespräch, mehrere Skizzen und den ersten Teil der „Elixiere des Teufels" geschrieben; auch die Komposition der Undine fällt fast ganz in diese Periode. Unmittelbar an die großen Ereignisse, deren Zeuge Hoffmann in Dresden war, knüpfen zwei litterarische Arbeiten an, die „Vision auf dem Schlachtfelde zu Dresden", welche als Flugschrift bei Kunz erschien, und das Gespräch: „Dichter und Komponist."

Die Vision auf dem Schlachtfelde zu Dresden knüpft an Erlebtes und an ein litterarisches Vorbild an; Hoffmann hatte selbst, wie er am Anfange der Vision erzählt, auf das Schlachtfeld von Dresden heruntergeblickt, und ähnliche Gedanken von ewigem göttlichen Zorn gegen den Mann, das all dies Unglück verschuldet, mögen in dem Augenblicke wirklich seine Brust erfüllt haben. Die Einkleidung dieser Ideen ist indessen offenbar beeinflußt von dem Traum des Franz im fünften Akte der Räuber, wie denn überhaupt die Räuber, wahrscheinlich schon seit Hoffmanns Jugendzeit eine nachhaltige Wirkung auf sein Phantasieleben ausgeübt haben; auch in den rollenden Worten der Vision glaubt man einen Nachhall von Schillers Sprache zu vernehmen. Trägt das kleine bemerkenswerte Stück im wesentlichen den Charakter einer Gelegenheitsarbeit, so ist dagegen der Dialog: „Dichter und Komponist" zu Hoffmanns ausgezeichnetsten Schriften zu zählen. Der Plan zu dem Werke ging Hoffmann wohl während der Schlacht bei Dresden oder unmittelbar danach auf; die Ausführung fällt in die nächsten Monate. Zur Einkleidung wählte Hoffmann die Verhältnisse, die ihn unmittelbar umgaben. Seine eigenen Erlebnisse während der Belagerung Dresdens, wie wir sie aus seinen Briefen kennen, hat er mit geringen Änderungen, wie sie die Dichtung gebot, anschaulich und voll guten Humors vorgetragen. Unmittelbar daran schließt sich die Erzählung von dem Wiedersehen mit seinem dichterischen Freunde, den er jetzt als Offizier, mit einem hohen Orden geschmückt, findet. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Hoff-

manns Zusammentreffen mit Hippel in Dresden dem Dichter die erste Anregung zu dieser Erfindung gegeben hat. Das Gespräch der beiden Freunde giebt uns wieder die reichsten Belehrungen über Hoffmanns künstlerische Anschauungen. Von der Oper geht das ganze Gespräch aus, und es ist im wesentlichen auch nur von der Oper, namentlich von dem Verhältnis des Textes zur Musik, die Rede, aber die den Ausführungen zu Grunde liegenden Gedanken sind auch für Hoffmanns poetische Thätigkeit von hoher Wichtigkeit. Hoffmann verlangt einen innigen Zusammenhang von Text und Musik, oder, wie er es ausdrückt: „Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.“ Infolgedessen erkennt er in dem ernsten Stil nur eigentlich die romantische Oper an. Denn wie die Musik die geheimnisvolle Sprache eines unbekannten Geisterreiches ist, so soll sie auch in der Oper ihrem Wesen nach dazu dienen, dem Zuhörer das Reich des Wunderbaren aufzuschließen. In der komischen Oper dagegen hat an die Stelle des Romantischen das Phantastische zu treten, d. h. die dem realen Leben entnommenen Gestalten müssen durch seltsame Zufälle, wie das Leben sie bietet, in allerlei tolle Verwickelungen verstrickt werden; und das Abenteuerliche, das ihnen begegnet, soll so wundersam auf uns wirken, „als gehe ein toller Spuk durch das Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereien.“ Wir erkennen leicht, wie die beiden Grundprinzipien, die hier für die Unterscheidung der ernsten und komischen Oper aufgestellt sind, auch Hoffmanns gesamtes poetisches Schaffen beherrschen: auf der einen Seite das Romantische zu erfassen, d. h. die Einwirkungen des Wunderbaren auf das menschliche Leben darzustellen, andererseits in dem realen Leben das Phantastische aufzusuchen, nämlich die seltsamen Verwickelungen des Zufalles, die wie ein neckischer Spuk die menschlichen Verhältnisse durcheinanderwerfen. — An rein künstlerischem Wert steht das Gespräch hoch, und es genügt ein Vergleich mit dem Berganza, um zu erkennen, wie erheblich sicherer Hoffmann in der Handhabung der Kunstform geworden ist.

Hoffmanns persönliche Verhältnisse waren, seit er seine Kapellmeisterstelle hatte niederlegen müssen, für ihn recht drückend geworden; da er eine ihm angebotene Musikdirektorstelle in Königsberg abgelehnt hatte, so sah er sich wieder gezwungen, von der Hand in den Mund zu leben und nur auf den Ertrag zu rechnen, den ihm seine Arbeiten abwarfen. Die Unsicherheit einer solchen Existenz mußte

~~ihm~~ namentlich um seiner Frau willen, im höchsten Maße peinigend sein. Da gab Hippels Erscheinen in Leipzig neben der Freude, die Hoffmann bei dem Wiedersehen mit seinem ältesten Freunde immer wieder über alles Widrige hinweghob, ihm zugleich die sichere Hoffnung, diesen trüben Verhältnissen entrückt zu werden. Wirklich wurde ihm auch auf Hippels Veranlassung von dem preußischen Justizministerium der Vorschlag gemacht, für ein halbes Jahr ohne Gehalt beim Kammergerichte einzutreten, um sich in manche neuen Einrichtungen einzuarbeiten; nach Ableistung dieser Zeit sollte seine Wiederanstellung nach dem Dienstalter erfolgen. Unter den Umständen, in denen Hoffmann zuletzt gelebt hatte, mußte ihm dieser Vorschlag wie eine Erlösung erscheinen; er sagte daher zu und kam am 27. September 1814 in Berlin an, das nun seine eigentliche Heimat werden sollte.

Auf die weitere Ausbildung der Charaktereigenschaften Hoffmanns sind die Wander- und Leidensjahre, die jetzt ihr Ende gefunden hatten, selbstverständlich nicht ohne nachhaltige Einwirkung geblieben. Sie bilden den Abschluß einer langen Reihe von Verhältnissen und Schicksalen, aus deren Zusammenwirken erst die eigenartige Entwickelung von Hoffmanns Persönlichkeit sich erklären läßt.

Hoffmanns Persönlichkeit.

Schon durch sein Äußeres pflegte Hoffmann die Persönlichkeiten zu fesseln, die ihn zum ersten Male kennen lernten. Auf einem auffallend kleinen, aber ungemein beweglichen Körper saß ein Kopf, aus dem kluge Augen sorgfältig in die Welt hinausspähten, während um den zusammengepreßten Mund Schalkheit und ironischer Witz zu spielen schienen. Wem es aber glückte, Hoffmann in einer guten Stunde näher zu treten, der fühlte bald, daß er noch weit mehr hielt, als sein Äußeres versprach: in unerschöpflicher Fülle strömten dann die geistvollen, witzigen Worte, und die scharfen Beobachtungen, die er in lebendiger Erzählung festzuhalten wußte, wurden durch den Stift des Zeichners erläutert, der Typen und Situationen zuweilen karrikiert, immer aber mit richtiger Erfassung der charakteristischen Merkmale wiedergab.

Wurden diese außerordentlichen Talente wohl von den meisten ihm bekannten Zeitgenossen willig oder widerwillig anerkannt, so gingen doch über den Gesamteindruck seiner Persönlichkeit die Meinungen auseinander, weil nur Wenige sich Mühe gaben, das scheinbar Widerspruchsvolle in Hoffmanns Natur zu begreifen. Die schroffen Gegensätze, die in Hoffmann zu Tage traten, konnten auch dem oberflächlichen Beurteiler um so weniger verborgen bleiben, als der Dichter nicht selten ganz unvermittelt vom verzehrendsten Schmerz zur ausschweifendsten Lustigkeit übersprang oder nach dem Anhören eines musikalischen Werkes, das ihn selbst auf das tiefste erregt hatte, mit bitterem Hohn über jeden herfiel, der etwas zum Lobe des Kunstwerkes sagen wollte. Wer indessen Hoffmanns Lebensgang mitverfolgt, dem wird diese eigentümliche Art seines Wesens als die naturgemäße Folge seines Entwickelungsganges erscheinen, der die in dem ganzen ostpreußischen Volksstamme auftretenden Gegensätze in ihm immer schärfer ausbildete. Schon die Ereignisse seiner Jugend mußten ihn nach dieser Richtung hindrängen: das unglückselig zerrissene

Leben seiner Eltern ebenso wie das Verhältnis zu seinem Oheim, der nach Verwandtschaft und Alter dazu berufen war, ihm den Vater zu ersetzen, und der ihm doch in seinem Thun und Treiben nur lächerlich erscheinen konnte. Aus dem einsamen, weltabgewandten Leben seiner Jugend- und Jünglingsjahre, in denen er, von dem Verkehr mit seinen Altersgenossen fast ganz abgeschlossen, sich in seiner Phantasie ein eigenes glänzendes Reich erbaute, wurde Hoffmann dann in den Strudel des tollen Posener Treibens gerissen; auf die klösterliche Abgeschiedenheit von Plozk folgte der lebhaft bewegte Aufenthalt in Warschau; ein ruhiges und gesichertes Leben, das ihm ausreichende Muße bot, seinen künstlerischen Neigungen mit Muße nachzugehen, mußte er mit den drückenden Verhältnissen einer unsicheren Existenz vertauschen und die ersehnte Möglichkeit, ausschließlich der Kunst leben zu können, mit fortgesetzten Widerwärtigkeiten und Demütigungen erkämpfen. Ein Leben, das sich so in schroffen Kontrasten bewegte, konnte unmöglich die bereits in dem Charakter liegenden Gegensätze mildern, sondern nur dazu dienen, diese immer mehr zu schärfen und greller hervortreten zu lassen.

So finden wir denn in seinem Wesen neben einem Hange zu tiefer Schwermut und selbstquälerischer Hypochondrie eine Neigung zu barocker, zuweilen ins Fratzenhafte verfallender Lustigkeit. In Anfällen der trüben Stimmung knüpfte er an jeden Schritt, den er vornahm, an jede einfache That die sonderbarsten Befürchtungen, indem seine alle Zeit geschäftige Phantasie sich bis in das Einzelste die möglichen Folgen seiner Handlungsweise vormalte. In solchen Stunden war es auch, wo die Furcht vor geheimen Schreckniſſen, die in sein Leben treten könnten, ihn überwältigte; dann peinigte ihn die Angst vor dem Wahnsinn, dem er anheimzufallen fürchtete; er glaubte Doppelgänger und andere Spukgestalten zu sehen. Wird auch die Thatsache, daß Hoffmann zuweilen in Gesellschaft auf einen in der Ecke aus dem Boden steigenden Kobold aufmerksam gemacht und den Anwesenden gegenüber, die durchaus nichts erblicken konnten, die Realität der Erscheinung eifrig verfochten habe, aus der bei Hoffmann stark hervortretenden Neigung zu Mystifikationen zu erklären sein, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß Hoffmann, wenn auch nicht immer, an die Thatsächlichkeit derartiger Vorgänge geglaubt hat. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß dieser Glaube erst allmählich sich in dem Dichter festgesetzt hat. Bei allem schon in seiner Jugend hervortretenden Hange zum Geheimnisvollen und

Wunderbaren findet sich doch z. B. in seinen Briefen an Hippel fast keine Spur, die darauf hindeutete, daß Hoffmann schon damals ähnlichen Anwandlungen ausgesetzt gewesen ist. Das Wahrscheinlichste ist, daß erst infolge der eigentümlichen Richtung seiner poetischen Thätigkeit derartige Stimmungen bei ihm häufiger geworden sind. Wenn Hoffmann die Geistergestalten, die ihm in seiner Phantasie aufgegangen waren, nicht in ein entferntes Feenland, sondern in das ihn unmittelbar umgebende Leben hineinrückte, so beruhte das, wie bereits gezeigt wurde, auf seiner Gesamtanschauung von der Aufgabe des Dichters. Aber eine derartige Vermischung von Wirklichkeit und Phantasiegebilden ist ein gefährliches Spiel; und es ist leicht erklärlich, daß Hoffmann die Gespenstergestalten, die er so lebensvoll inmitten der Alltagswelt abzuschildern wußte, schießlich in trüben oder exaltierten Stimmungen wirklich zu sehen glaubte.

Wo zwei einander so entgegengesetzte Charaktereigentümlichkeiten in einer Seele nebeneinanderliegen, wie in unserem Falle die tiefe Melancholie und die zuweilen bis zum Possenhaften sich steigernde Lustigkeit, da geschieht es häufig, daß die eine plötzlich die andere ablöst oder geradezu an ihre Stelle tritt. So war es auch bei Hoffmann. Nicht allein, daß er oft scheinbar gewaltsam aus der schmerzlich-düsteren in die skurrile Stimmung übersprang, sondern die eine diente ihm geradezu zum Ausdruck der anderen. So verbarg nicht selten hinter seinen scheinbar fratzenhaften Späßen der tiefste und bohrendste Schmerz, und auch seine Ironie über die wechselvollen Erscheinungen dieser Welt beruhte auf einem Gefühle innerer Traurigkeit. Es ist also Hoffmann selbst, der aus den Worten seines Medardus zu uns spricht: „Ach wie oft war sonst mein Lachen nur der konvulsivische Krampf der inneren herzzerreißenden Qual!“

Auch in seinem Verkehre mit anderen Menschen machten sich ähnliche Gegensätze geltend. Wo Hoffmann einfaches und herzliches Wesen, wirkliche Güte, Tüchtigkeit und Verständnis fand oder zu finden glaubte, da schloß er sich leicht hingebend und enthusiastisch an, und der Umgang mit einem so gewonnenen Freunde wurde ihm bald zum Herzensbedürfnis. Dabei waren ihm Stellung und Stand vollkommen gleichgültig, und es läßt sich daher sehr leicht verstehen, daß Hitzig nicht begreifen konnte, wie Hoffmann mit so Manchem verkehrte, der weder mit hervorstechenden geistigen Gaben glänzte noch Kriminaldirektor oder Professor war. So herzlich sich nun Hoffmann auch denen anschloß, welche eine oder die andere jener Eigenschaften

aufwieſen, ſo ſchroff und rückſichtslos benahm er ſich, wo ihm hohles und anmaßendes Weſen entgegentrat. Nicht allein, daß er Leuten der Art auswich, wo es irgend anging; er gab ihnen auch, wenn er ſie nicht vermeiden konnte und ſie ihm entweder die ihm ſonſt zuſagende Geſellſchaft verleideten oder ihn ſonſt in ſeiner Gemütlichkeit ſtörten, auf das Unzweideutigſte und in der verletzendſten Weiſe ſeine Meinung zu erkennen. Es war noch das Geringſte, daß er bei ſolchen Anläſſen wild auffuhr und davonrannte; weit häufiger machte er den Verſuch, den unangenehmen Gaſt zum Verlaſſen der Geſellſchaft zu nötigen. Ließ ſich das durch leichtere Anſpielungen nicht erreichen, dann kam es vor, daß Hoffmann mit halblauten, aber für den, dem ſie galten, deutlich vernehmbaren Worten vor ſich hin ſagte: „Liebſter, da unten am Eck rechter Hand, Sie glauben nicht, wie überaus ich Sie verehre, obwohl Sie ein Eſel ſind; Sie würden mir aber einen unendlichen Gefallen thun, wenn Sie die Güte hätten, ſich zu entfernen.“

Wo Hoffmann indeſſen ſich im Kreiſe von Männern befand, bei denen er auf wirkliche Zuneigung und Verſtändnis rechnen durfte, da klärte ſich nicht ſelten die Heftigkeit ſeines Weſens zu ruhiger Gemütlichkeit und Herzlichkeit ab. In ſolchen Stunden konnte er von einfacher und herzgewinnender Liebenswürdigkeit ſein; er konnte dann auch auf das Freundlichſte mit den Kindern ſeiner Freunde verkehren, wie er denn Kindern überhaupt ſehr zugethan war.

Es wird ſich bei der Betrachtung der weiteren litterariſchen Thätigkeit Hoffmanns noch ergeben, wie die Lebensquellen der ſo einander entgegengeſetzen Richtungen in ſeinem Schaffen durchaus in dieſen Charaktereigentümlichkeiten zu ſuchen ſind. Aus den düſteren, ſchwermutsvollen Stimmungen erwuchs ihm die Neigung für das Dämoniſche, Schauerliche, Geiſterhafte; aus ſeiner ins Groteske hinüberſpielenden Luſtigkeit ergab ſich ſeine Vorliebe für die ſonderbaren und lächerlichen Verwickelungen, wie das Leben ſie bietet, es ergab ſich ferner daraus ſein Hang, ſeltſamen Käuzen und Originalen im Leben nachzugehen und ihre Geſtalten im ſcharf umriſſenen Bilde feſtzuhalten. In dieſem Beſtreben, groteske und auffallende Perſönlichkeiten des Lebens in der Dichtung nachzuzeichnen, wurde Hoffmann durch eine ihm ſchon ſeit ſeiner Jugend eigene, ſeltene Beobachtungsgabe unterſtützt, die er durch beſtändiges, eindringendes Schauen gefliſſentlich zu ſchärfen und weiter zu bilden ſuchte. Sehen wir ſo, wie die beiden Hauptkreiſe der dichteriſchen Welt Hoffmanns den

beiden so scharf einander entgegengesetzten Seelenkräften entspringen, so fehlt doch die gemütliche Herzlichkeit, zu der er sich in guten Stunden sammelte, in seiner Poesie nicht, und manche seiner Erzählungen ist ganz oder zum Teil vom einem Strahle dieser gemütlichen Wärme verklärt worden.

Den Leistungen Anderer trat Hoffmann ähnlich wie ihren Persönlichkeiten gegenüber. Das wahrhaft Gute und redliches Streben hat er jederzeit neidlos anerkannt und, so gut er konnte, gefördert; auf das schärfste bekämpfte er aber auch hier alles hohle Wesen, alles bloß auf den Schein Gerichtete, sowie alles engherzig und philisterhaft Beschränkte. Über seine eigenen Arbeiten spricht er sich in allen seinen Äußerungen zwar mit dem Selbstgefühl, dessen kein Mann entraten kann, andererseits aber doch mit so aufrichtiger und schlichter Bescheidenheit aus, daß Hitzigs Behauptung, Hoffmann sei eitel gewesen, wohl zu den mißverständlichen Auffassungen zu zählen sein wird, an denen seine Biographie so reich ist.

Die beiden letzten Bände der Phantasiestücke.

Erst nachdem Hoffmann wieder in Berlin angekommen war, erschienen der dritte und vierte Band der Phantasiestücke, und einzelne darin enthaltene Stücke sind auch erst in Berlin ausgearbeitet, so z. B. „Die Abenteuer der Sylvesternacht", die der Bekanntschaft mit Chamisso und dessen Peter Schlemihl ihren Ursprung verdanken. Jedoch fällt die Entstehung der meisten in diesen Bänden vereinigten Arbeiten in die Leipzig-Dresdener Zeit; und darum hat man das Recht, sie im Zusammenhange mit dieser Periode zu behandeln. Auch der vierte Band der Phantasiestücke faßt eine Reihe von Kreisleraufsätzen unter den Namen: Kreisleriana zusammen. Sie zeigen die gleiche Tendenz wie die in dem ersten Bande vereinigten: tiefe Versenkung in die Musik und ihre Geheimnisse, innerste Abneigung gegen die fast Alles beherrschende äußerliche Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Leben. Mehr als in dem ersten Bande drängen sich in diesen Phantasien schon verzweiflungsvolle Klagen ein, und die augenscheinlich von der einleitenden Symphonie zu Tiecks verkehrter Welt angeregte musikalisch-poetische Phantasie, die Kreisler seinen Freunden abends im dunklen Zimmer vorträgt, endet mit der düsteren Vorstellung, daß der Wahnsinn auf ihn laure wie ein Gespenst und bereits seine kralligen Knochenfäuste nach ihm ausstrecke. Die zwei umfänglichsten Skizzen dieses Bandes: „Der Musikfeind" und „Nachricht von einem gebildeten, jungen Manne" kehren beide ihre Spitze gegen die oberflächliche und schale Art, in der die meisten Menschen Kunst und Leben zu beurteilen gewohnt sind. Der Musikfeind, der wiederum ein Abbild von Hoffmanns eigener Persönlichkeit ist, wird von Jugend auf für unmusikalisch, später geradezu für musikfeindlich gehalten, weil er weder an dem nichtssagenden musikalischen Lärm, der gerade in der Mode ist, noch an den vielbejubelten Virtuosenkunststückchen irgend welche Freude finden kann. Aber eine einfache Melodie dringt tief in sein Inneres, und das Orchesterwerk eines großen Meisters

entzündet sein ganzes Gemüt, nur übte es gleich eine so erschütternde Wirkung auf ihn, daß es ihm nicht möglich ist, mehrere Stücke von ähnlicher Kraft hintereinander zu hören, da schon das erste seine Seele ganz aus der Fassung bringt. Natürlich wird dadurch die Ansicht, daß er ein Musikfeind sei, noch verstärkt. Das Stück ist ungemein anziehend, sowohl um der kleinen sorgfältigen und anschaulich wiedergegebenen Beobachtungen, als um der treuherzigen Art willen, in der es erzählt wird: der Musikfeind glaubt selbst, daß ihm wohl der eigentliche Sinn für Musik abgehen müsse, da er mit dem allgemeinen musikalischen Geschmack so wenig übereinstimmen kann, bis ihn Kreisler aufklärt, daß er zu den wenigen Auserwählten gehöre, die des inneren musikalischen Sinnes mächtig seien. — Stärker tritt der Ton der durchgeführten direkten Ironie in dem zweiten Stück hervor: ein junger Affe teilt in einem Briefe seiner in Nordamerika zurückgebliebenen Freundin mit, auf welche Weise es ihm gelungen ist, sich eine hohe Ausbildung des Geistes anzueignen und großes Ansehen unter den Menschen zu gewinnen. Er zählt die Mittel auf, die im wesentlichen auf eine Nachahmung des äußerlichen Lebens und Treibens und der leeren Gesellschaftskünste der Dutzendmenschen, sowie auf die Verachtung jedes höheren künstlerischen Strebens hinauslaufen — während der Affe in ihnen die Eigenschaften des höchstkultivierten Genies sieht.

In die Erzählung von Kreislers musikalisch-poetischem Klub hat Hoffmann ein kleines dramatisches Stück, das romantische Spiel: „Prinzessin Blandina" eingeschaltet. An Kunstwert steht das Märchenspiel nicht hoch, dennoch ist es für die Erkenntnis der Faktoren, die für die Ausprägung der poetischen Eigenart Hoffmanns maßgebend waren, von großer Wichtigkeit. Es ist nämlich auf das Entscheidendste von Gozzi und Tieck beeinflußt worden. An Gozzi erinnert die erfundene märchenhafte Handlung: der Mohrenkönig Kilian belagert, um die Hand der Prinzessin Blandina zu erlangen, deren Hauptstadt; alle ihre Räte mahnen zum gütlichen Ausgleich, während ein am Hofe lebender junger Dichter Amandus den hochmütigen Abgesandten des Mohrenkönigs hinauswirft, dann in das Lager Kilians geht, ihm den Kopf abschlägt, worauf das Mohrenheer in die Flucht geschlagen und Blandina befreit wird. Wir haben es also mit ähnlichen Voraussetzungen zu thun, wie in Gozzis Drama: Zeim, der König der Geister; und wie Hoffmann die Masken des italienischen Dichters herübergenommen hat und sich in Ausdruck und Situationen vielfach offenbar an Gozzi anlehnt, so sind

auch zahlreiche Einzelheiten zweifellos aus Gozzi entlehnt. Das Gespräch zwischen Kilian und Amandus vor dem Zweikampfe entspricht in jedem Zuge der gleichartigen Unterredung zwischen Dardano und dem verzauberten Ritter in Gozzis „blauem Ungeheuer“ (IV, 8), und wenn Kilians Kopf sich nach seinem Tode als ein bloßer Haubenstock ausweist, so ist auch das der Scene im blauen Ungeheuer nachgebildet, wo die Rüstung des besiegten verzauberten Ritters auseinanderfällt, ohne daß der Körper zu entdecken ist, der darin gesteckt hat. Ferner hat zu der Gestalt des Roderich in Prinzessin Blandina, der durch poetische Raserei die Hand der Blandina zu erringen trachtet und sich durch gutes Essen und guten Wein zu neuem dichterischen Wahnsinn stärkt, der Brighella in Gozzis „grünem Vögelchen“ Modell gestanden. Nicht minder macht sich Tiecks Einfluß geltend, vor allem in der starken Ausprägung der romantischen Ironie. Wie im gestiefelten Kater, so fallen auch in der Blandina die Schauspieler aus der Rolle und ermahnen sich gegenseitig, ja die Zuschauer nicht merken zu lassen, daß sie nicht das sind, was sie zu sein vorgeben; ebenfalls wie im gestiefelten Kater und in der verkehrten Welt greifen Dichter, Schauspieldirektor, Regisseur und Maschinist in die Handlung mit ein. Und auch hier finden sich Anklänge im einzelnen; wenn bei Hoffmann Tartaglia von dem Mohrenkönig Kilian sagt: „er ist zwar hoch brunett — man könnte auf gewisse Weise sagen — schwarz“, so erinnern wir uns der Antwort, die in Tiecks Blaubart (II, 3) der Arzt dem Hugo auf die Frage nach der Farbe seines Bartes giebt: „Ich könnte eben nicht sagen, . . . blau eben nicht, das nun wohl nicht, — aber so gleichsam bläulich.“ — Hoffmann betrachtete das Märchenspiel schon bei der ersten Auflage nur als Füllsel und erklärte es für seine schwächste Arbeit; er hat es daher auch in der zweiten Auflage gestrichen. Trotzdem gewinnt das Stück für den, der Hoffmanns Entwickelungsgang mit Aufmerksamkeit verfolgt, eine besondere Bedeutung. In Prinzessin Blandina sehen wir Hoffmann noch in der Nachahmung der äußeren und zufälligen Formen befangen. Aber schon zu der gleichen Zeit hat der Dichter sich im „goldenen Topf“ von der äußerlichen Nachahmung, — sicherlich noch einem Überbleibsel aus der Zeit, wo die Menge der neuen poetischen Eindrücke so auf ihn einstürmte, daß seine Seele sich ihnen willenlos hingab — frei gemacht und in ureigenem dichterischem Schaffen andere, neue Formen mit dem Geiste der Gozzischen Märchenwelt erfüllt. Wir wissen, daß Hoffmann bei der Ausarbeitung des goldenen Topfes

an Gozzi gedacht hat; vielleicht unbewußt hat er den Einfluß, den Gozzi auch hier auf ihn ausgeübt hat, dadurch bezeugt, daß er den Namen der jüngsten Tochter des Archivarius Lindhorst, Serpentina, aus Gozzis „grünem Vögelchen" entlehnt hat.

Der goldene Topf ist die umfangreichste der zwei ausgeführten Erzählungen, welche die beiden letzten Bände enthalten und die in Hoffmanns Schaffen eine bedeutende Stellung einnehmen. Schon im zweiten Bande fand sich eine größere Erzählung, die in diesen Zusammenhang gehört, da sie zu der gleichen Zeit entstanden ist, wie die meisten Stücke des dritten und vierten Bandes. Bei seiner ganzen Geistesrichtung mußte sich Hoffmann durch die Frage des Magnetismus, die damals allgemeine Teilnahme fand, auf das Lebhafteste angezogen fühlen; eine Somnambule, die er in Bamberg zu sehen Gelegenheit hatte, ohne von ihrer Kunst sonderlich überzeugt zu sein, hat ihm vielleicht die erste Anregung gegeben, sich diesem Stoffgebiete zuzuwenden. So entstand die Novelle: der Magnetiseur. Nach einer Briefstelle Hoffmanns hat es den Anschein, als ob es ursprünglich seine Absicht gewesen sei, den Zusammenhang zwischen Traum und Leben zu schildern; daher die beiden ausgeführten Traumerzählungen am Anfange, die nachher doch nicht in der Weise verwertet werden, wie es ursprünglich wohl beabsichtigt war. So wie die Novelle jetzt vorliegt, erzählt sie, wie der Magnetiseur Alban als Freund des Sohnes in das Haus eines alten Barons kommt und sich hier von der Tochter des Barons Maria so angezogen fühlt, daß er beschließt, die bereits Verlobte durch die geheimnisvolle Macht, die ihm über die Menschen gegeben, ganz in sein Selbst zu ziehen und ihr Thun und Trachten geistig mit dem seinigen zu verweben. Durch die Einwirkung seines Willens fällt Maria in einen somnambulen Zustand; man ruft Alban, der unterdessen das Haus verlassen, als Arzt herbei; er heilt Maria; aber an dem Tage, an dem diese ihrem Verlobten die Hand reichen will, sinkt sie vor dem Altare tot zusammen. Alban entflieht; der empörte Bräutigam gerät mit dem Bruder, der den Verderber in das Haus gebracht hat, in einen Wortwechsel, der mit einem Zweikampf endet; in diesem fällt der Bräutigam; der Bruder sühnt seine Schuld durch einen Heldentod in der Schlacht. Der Baron stirbt im Gram, und nur sein Freund, ein alter humoristischer Maler Bickert, der als Freund des Barons immer in dessen Hause gewohnt, bleibt trauernd zurück, um bald dem Freunde nachzusterben. — Die Erzählung ist etwas ungleich komponiert. Zuerst erhalten wir eine

264137B

ziemlich ausgeführte Schilderung des glücklichen, durch Bickerts liebenswürdigen Humor verschönten Lebens in der Familie des Barons, in das dann Alban zerstörend eingreift; hierauf folgen zwei Briefe; den einen sendet Maria an eine Freundin und spricht sich darin über die eigentümliche Einwirkung aus, die Alban auf sie ausübt; in dem anderen berichtet Alban einem Freunde über die Art, in der er sich die geistige Macht über Marias Gemüt erworben hat. Dann werden wir plötzlich in eine beträchtlich spätere Zeit versetzt. Nach dem Tode des Barons kommt der Dichter als Bevollmächtigter des Erben auf das Schloß; auf dem Wege dorthin begegnet ihm ein Leichenzug; es ist der alte Bickert, der zu Grabe getragen wird. Im Schlosse selbst findet der Dichter dann Aufzeichnungen Bickerts, und aus ihnen erfahren wir die Ereignisse, die an dem unglücklichen Hochzeitstage sich abspielten. — Wohl aus dieser Sprunghaftigkeit der Komposition ist es zu erklären, daß diese Erzählung im Eindruck zuletzt hinter den Erwartungen des Lesers etwas zurückbleibt; es mangelt noch die straffe Konzentration, wie wir sie in den späteren Erzählungen Hoffmanns finden.

Auch in dem ungleich bedeutenderen Stücke, welches den dritten Band ausfüllt und zu Hoffmanns eigentümlichsten Schöpfungen zu zählen ist, dem Märchen: Der goldne Topf, hat sich im Laufe der Ausführung der Plan beträchtlich verschoben. Die erste Anregung zu dem Werke erhielt der Dichter durch ein Buch von James Beresford (1764—1840): Menschliches Elend, das er in einer Übersetzung von Adolf Wagner kennen lernte und das sofort einen nicht geringen Einfluß auf ihn ausübte. Das seltsame Buch ist in Gesprächsform abgefaßt: Reizbar und Ärgerling schildern unter gelegentlichem Hinzutritte von Ärgerlings Frau und Kindern, wie alle Verhältnisse des menschlichen Lebens dem Menschen durch kleine Widerwärtigkeiten und unangenehme Zufälle verleidet werden. Dies Buch und eine in Bamberg lebende Persönlichkeit gaben Hoffmann den Gedanken ein, einen Menschen zu schildern, der mit allem, was er beginnt, Unglück hat, da im entscheidenden Augenblicke irgend ein plötzlich eintretender widriger Zufall seine aufs beste angelegten Vorbereitungen zerstört. Wir können auf diese Weise deutlich beobachten, wie die Hauptfigur allmählich entstand und sich auswuchs. Zuerst sind dem Dichter offenbar alle die kleinen Züge aufgegangen, durch die das linkische Ungeschick des Anselmus erläutert werden soll: seine Klage darüber, daß er in jeden neuen Rock sofort einen Talgflecken oder einen Riß bringt, daß er beim Grüßen entweder den Hut wegschleudert oder auf dem glatten Boden ausgleitet, daß er

überall etwas zerbricht und nie zur rechten Zeit irgendwo eintreffen kann, er mag es anstellen, wie er will. Weiter der hübsche Anfang des Märchens, wie Anselmus am Himmelfahrtstage, wo er sich gerade eine besondere Erholung gönnen will, in einen Korb mit Äpfeln rennt und nun das für sein Vergnügen bestimmte Geld dem Apfelweibe zur Entschädigung geben muß; ebenso die Erzählung von seinem verunglückten Besuche bei dem geheimen Rat, in dem er einen Gönner gewinnen will, was aber wieder durch den Unstern des Ungeschicks, das über ihm waltet, verhindert wird. Auch in dem weiteren Verlaufe der Erzählung stoßen wir noch wiederholt auf Züge, die offenbar dieser ersten Konzeption der Gestalt ihren Ursprung verdanken. Soweit wir sehen können, war es also wohl ursprünglich Hoffmanns Absicht, eine Charakterstudie etwa in der Art des Musikfeindes zu entwerfen. Die völlige Umwandlung des Charakters der Erzählung fällt in die Zeit von Hoffmanns Dresdener Aufenthalt, wie denn Dresden nun auch den Schauplatz der ganzen Geschichte bildet und samt seiner Umgebung mit großer Anschaulichkeit geschildert wird. Hoffmann hat jetzt in die Hauptfigur ein Stück seines eigenen Selbst gelegt: bei seiner Auffassung über den Zusammenhang von Kunst und Leben mußte er selbstverständlich auf Schritt und Tritt mit der platten Alltäglichkeit in Konflikt kommen. Den gleichen Gegensatz finden wir nun auch in der Gestalt des Studenten Anselmus wieder: Anselmus ist zwar äußerlich linkisch, aber in seine Seele ist ein Funke der heiligen Poesie gefallen; wie Hoffmann werden ihm daher Kunst und Leben eins, er sieht die Gestalten, die ihm in seinem eigenen Innern aufgegangen sind, auch in dem ihn umgebenden Leben; der geheime Archivarius, bei dem er arbeitet, erscheint ihm als der Salamander-Geisterfürst Phosphorus; seine Tochter glaubt er in den Baumzweigen als goldene Schlange zu sehen und vergeht in Sehnsucht zu ihrem herrlichen Augenpaar. Dem Anselmus gegenüber stehen nun die Vertreter der Alltäglichkeit, die ganz ausgezeichnet und mit entzückendem Humor geschildert sind. Ihnen kann Anselmus natürlich nur als überspannter und phantastischer Kopf erscheinen. Nur eine Gestalt aus diesem Kreise fühlt sich lebhaft zu Anselmus hingezogen, Angelika, die Tochter des mit Anselmus befreundeten Konrektors Paulmann; und auch Anselmus hat Stunden, in denen er glaubt, an der Seite der Angelika in der behaglichen Enge des Philisterdaseins glücklich werden zu können. Aber unaufhaltsam zieht es ihn fort zu den überschwenglichen Freuden, die ihm das Geisterreich verheißt und in

denen er schließlich aufgeht. „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?“ — Um diesen Grundgedanken hat der Dichter nun den reichsten poetischen Schmuck gewoben. Alle Personen werden in den phantastischen Zauber, der den Studenten Anselmus umgiebt, hineingezogen, sogar auch die Vertreter des Philistertums, diese allerdings nur im Rausche, während Angelika durch ihre Liebe zu Anselmus schon über die platte Alltäglichkeit hinausgehoben und der Einwirkung höherer Mächte zugänglich gemacht wird. Der Vertreter derselben, der Archivarius Lindhorst, der abwechselnd in seiner bürgerlichen Stellung und als Geisterfürst und Salamander erscheint, ist von vornherein in seiner ganzen Persönlichkeit so geschildert, daß uns seine plötzliche Umwandlung glaublich erscheint. Der unheimliche Ausdruck seines Gesichtes, der metallische Klang seiner Stimme, das Sonderbare seines Benehmens und die seltsam verschnörkelte Sprache geben ihm ein so eigentümliches, zwischen Wunderlichem und Wunderbarem mitten inne stehendes Gepräge, daß uns seine Umgestaltung zum dämonischen Wesen gar nicht wunder nimmt. Dazu kommt, daß trotz der Objektivität, mit der der Dichter das spukhafte Treiben des Archivarius geschildert hat, der Leser doch immer im unklaren gelassen wird, ob diese Umwandlung des Archivarius Lindhorst wirklich vor sich geht oder ob sie bloß ein Erzeugnis der poetischen Phantasie des Anselmus ist. Wenn der Archivarius im Kaffeehause erzählt, daß er aus einer Verbindung der Feuerlilie und des Jünglings Phosphorus stamme und daß sein Bruder vor 385 Jahren aus Desperation unter die Drachen gegangen sei — wohl eine Reminiscenz aus Tiecks verkehrter Welt, wo Melpomene eigentlich eine Hofratstochter ist, die nur aus Desperation unter die Musen gegangen — so halten die Gäste diese Erzählungen zwar für Schnurren und begleiten sie mit lautem Gelächter, aber den Anselmus wandelt ein Grauen an, und im inneren Erbeben fühlt er, wie das Wunderbare nun wirklich in sein Leben zu treten beginnt.

Hat also Hoffmann ein Stück der eigenen Natur in die Gestalt des Anselmus hineingelegt, so scheinen auch manche Einzelzüge ihre Wurzeln in Erlebtem zu haben. Wenn Anselmus schon vor der festgesetzten Stunde an dem Hause des Archivarius steht, ihn aber dann, als er den Drücker ergreifen will, daraus die funkelnden Augen des alten hexenhaften Apfelweibes angrinsen, so denken wir unwillkürlich

an eine Erinnerung Hoffmanns aus seiner Bamberger Leidenszeit. Von einem Hause, in dem Hoffmann Musikstunden gab, pflegte er nämlich zu erzählen, daß, wenn er zur bestimmten Stunde an die Hausthür träte und schon im Begriff sei, die Thürglocke zu erfassen, es ihn krampfhaft packe und zurückziehe, indem ihm alle Qualen deutlich vor die Seele träten, die ihm der Unterricht der stumpfen und geistlosen Kinder in dieser Familie verursache.

Mit der glücklichsten Laune ist das kleine Dasein der Philister geschildert, und die Gestalten aus diesem Kreise sind auf das Lebendigste vergegenwärtigt. Der immer gesetzte Schulmann Konrektor Paulmann, der bewegliche, gutmütige und nur im Rausche heftige Registrator Heerbrand, der wortkarge Doktor Eckstein, die Freundinnen der Angelika — sie alle sind mit einer Fülle individueller Züge ausgestattet, die von der scharfen Beobachtungs- und Darstellungsgabe Hoffmanns ein glänzendes Zeugnis ablegen.

Aus dem Widerstreit, in den sowohl Anselmus als Kreisler — beide darin als Abbilder des Dichters — mit der sie umgebenden Alltagswelt geraten, ergab sich der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, auf dem sich auch die Novelle: Die Erzählung vom verlorenen Spiegelbilde, der Hauptteil der Rahmenerzählung: Die Abenteuer der Sylvesternacht, aufbaut. Wie die Gestalten des idealen Reiches, nach dem Anselmus sich sehnt, von dem Dichter als dämonische, unheimliche Wesen ausgemalt werden, so ist auch die schöne Julia, in der der junge deutsche Maler Erasmus Spikher in Italien das ihm längst im Inneren aufgegangene Ideal erkannt, eine spukhafte Erscheinung, die zusammen mit ihrem fratzenhaften teuflischen Begleiter Doktor Dapertutto dem wieder nach Deutschland zurückkehrenden Erasmus Spikher sein Spiegelbild abzulisten weiß. Als nun Erasmus wieder nach Deutschland zu seiner Frau kommt und diese, da sie das Fehlen des Spiegelbildes bemerkt, ihn mit Entsetzen von sich weist, erscheinen plötzlich Julia und Dapertutto und suchen die Verwirrung des Erasmus zu benutzen, um ihn zu bewegen, seine Frau und sein Kind zu töten oder sie in Dapertuttos Hand zu geben. Erasmus schwankt einen Augenblick, widersteht aber dann der Versuchung. Seine Frau giebt ihm jedoch den Rat, in die Welt zu gehen und dem Teufel sein Spiegelbild wieder abzujagen, da er ohne dieses doch nicht zu einem ordentlichen Familienvater tauge. Seitdem sucht Erasmus vergeblich sein Spiegelbild. Der Gegensatz zwischen der dämonischen Leidenschaft Julias und der behaglichen Spieß-

bürgerlichkeit von Spikhers Frau, die sich auch durch das Entsetzlichste nicht aus dem gewöhnlichen ruhigen Gleichmaß der Gemächlichkeit bringen läßt, ist gut herausgearbeitet. — Unmittelbar, nachdem Hoffmann in Berlin angekommen war, hatte Hitzig ihm den ein Jahr zuvor erschienenen Peter Schlemihl vorgelesen; und noch zwölf Jahre später erklärte Hitzig, daß ihm die Stunde, in der er Hoffmann mit Chamissos Märchen bekannt gemacht, immer unvergeßlich bleiben würde. Außer sich vor Spannung und Vergnügen, hing Hoffmann an Hitzigs Lippen, und die Freude, mit der er den Peter Schlemihl in sich aufnahm, fand in der Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde ihren poetischen Niederschlag. Hält man nun Hoffmanns Erzählung neben den Schlemihl und sucht beide Werke aneinander abzuschätzen, so wird das Urteil dahin gehen, daß Chamisso der Preis zugestanden werden muß. Allein das darf uns nicht hindern, anzuerkennen, daß wir bei Hoffmann doch keine äußerliche Nachahmung, sondern ein in der Hauptsache wie in den Einzelzügen wirksam ausgeführtes Gegenbild vor uns haben, dessen poetischer Zauber sich noch erhöht, wenn wir den Rahmen betrachten, in den der Dichter es hineingestellt hat. In einer Gesellschaft am Sylvesterabend, deren leeres Treiben mit der aus Johannes Kreislers musikalischem Leiden bekannten anschaulichen Kraft geschildert ist, sieht der Dichter seine Julia wieder, die an einen widrigen, körperlich und geistig mißgeschaffenen Menschen verheiratet ist; er fühlt den Zauber ihrer hohen Anmut und ihres Geistes und muß sie ewig verloren geben. Von wildem Gram zerrissen, stürzt er ohne Hut und Mantel in die rauhe Winternacht, und in dieser exaltierten Stimmung erscheinen ihm die beiden Schicksalsgenossen; zuerst in einem Bierkeller Peter Schlemihl, der ein deutlich erkennbares und mit Behagen ausgeführtes Abbild Chamissos ist, und Spikher; dann in einem Gasthause Spikher allein, aus dessen Aufzeichnungen er dann die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde erfährt.

Vergleicht man die beiden ersten Bände der Phantasiestücke mit den beiden letzten, so läßt sich ein großer Fortschritt nicht verkennen. Jene Teile waren von der Skizze beherrscht; die Kraft anschaulicher Schilderung, die Gabe fesselnd zu erzählen, waren dort schon überall zu spüren, aber diese Eigenschaften konnten sich in den kleineren Gebilden noch nicht vollständig zeigen und entwickeln. In den beiden letzten Bänden hat Hoffmann jedoch den Schritt von der Skizze zur Novelle beendet und damit das Gebiet betreten, auf dem er seine größten Leistungen erreicht hat.

Undine.

Auch ein musikalisches Werk brachte Hoffmann vollendet nach Berlin mit; es bildet den eigentlichen Abschluß seines Schaffens auf dem Gebiete der Musik, zu dem er trotz des Anlaufes zu einer neuen Oper nur gelegentlich wieder zurückgekehrt ist. Wie ihm die Musik die eigentliche romantische Kunst war, so schien ihm auch nur die ernste Oper wirklich ihrem Wesen zu entsprechen, die die Pforten zu dem unbekannten Geisterreiche erschlösse. Bei diesen Anschauungen mußte ihm ein Stoff wie der der Undine doppelt willkommen sein. Das liebliche Märchen ist das Einzige von Fouqués reicher dichterischer Thätigkeit, was seinen Namen noch heute unter uns lebendig erhalten hat. Auf Grund von Fouqués Erzählung hatte Hoffmann das Scenarium entworfen, Fouqué dieses zum Textbuch ausgearbeitet. Das Textbuch liegt noch heute in Fouqués Urschrift und einer nur wenig veränderten Abschrift von Hoffmanns Hand vor; auch die Partitur hat sich in mehreren Exemplaren erhalten.

Das Textbuch, in dem die Gesangsstücke von einem recht fließend geschriebenen prosaischen Dialog unterbrochen werden, schließt sich sowohl dem Inhalt als der Reihenfolge der Ereignisse nach an die Erzählung an — nicht immer ganz zum Vorteile des Verständnisses. Hoffmann sah später selbst ein, daß er bei dem Entwurf des Scenars den Inhalt der Erzählung zu sehr als bekannt vorausgesetzt hatte; die notwendige Folge war, daß manche Undeutlichkeit in den Text sich einschlich und zuweilen der richtige Zusammenhang nicht klar genug hervortrat. Einzelnes hat Fouqué in dem Textbuche zugesetzt; nach Undinens erstem Entweichen aus der Hütte sehen wir sie am Wasser mit Kühleborn zusammen; auch der Schluß ist etwas anders gestaltet, als in der Erzählung — die Ereignisse, die dort breiter berichtet worden sind, werden in der Oper möglichst zusammengedrängt. Von den Gestalten der Erzählung ist wenigstens eine in ihrem Charakter etwas verändert worden: es ist Kühleborn, der in der Oper

düsterer, dämonischer, menschenfeindlicher gehalten ist als in dem Märchen. Hoffmann hat an Fouqués Text nur gelegentliche Änderungen vorgenommen; in einem Terzett, einer Arie der Undine, hat er andere Worte eingesetzt, den Schluß dagegen hat er zu einem großen scenischen Bilde erweitert, das dem eigentümlichen Charakter der Oper durchaus entspricht und diese in stimmungsvoller Weise abschließt.

Die Musik ist zweifellos das Bedeutendste, was Hoffmann auf musikalischem Gebiete geschaffen hat. Gleich die Ouvertüre übt einen nicht geringen Eindruck aus; auf die getragene C-dur-Melodie, mit der das kurze einleitende Andante sostenuto beginnt, folgen düstere Klänge, die das Walten unheimlicher Geister zu verkünden scheinen und die in schauerlichen Gängen zu dem Allegro hinüberführen, dessen springendes erstes Thema die lebhafte Bewegung der Wassergeister malt, während in dem zweiten zarten, zuerst von der Oboe aufgenommenen, Undinens liebevolle und klagende Stimme zu vernehmen ist. Die Ouvertüre geht endlich mit einem zart gehaltenen Andantino, das mit seiner eigentümlich wiegenden, von der Klarinette gehaltenen, von dem Rauschen der Saiteninstrumente wirksam unterstützten Melodie die ruhige, gleichmäßige Bewegung der Meereswogen nachahmt, in die Oper selbst über. Auch die anderen beiden Akte haben ihre orchestralen Einleitungen; in der Introduktion zum zweiten Akt taucht bereits die Anfangsmelodie des zweiten Finales, aber in einer anderen Tonart, auf.

Schon in Liebe und Eifersucht trat deutlich das Bestreben hervor, die Solonummern zu Gunsten der ausgeführten Ensemblestücke zurückzudrängen; in erhöhtem Maße macht sich dieses Bestreben noch in Undine geltend. Zwar fehlt es keineswegs an schönen Solostücken; gleich das erste, die Romanze des alten Fischers, in der Undinens Ankunft in der Hütte erzählt wird, zeichnet sich durch seine wehmütige Schlichtheit in eigentümlicher Weise aus: wie schön ist es, wenn nach den ersten Takten, in denen der Fischer den Verlust seines Kindes erzählt, bei dem Bericht von dem Erscheinen des schönen Kindes, das ihm sein verlorenes ersetzen soll, die Durtonart eintritt. Außer dieser einen finden sich aber eigentlich in dem ganzen Werke nur noch zwei Arien; denn die groß angelegte Arie des Kühleborn (Nr. 10) erhält schon durch das Hinzutreten des Chores der Wassergeister mehr den Charakter eines Ensemblestückes. Von den beiden anderen Arien ist die der Undine im zweiten Akte die bedeutendste, obwohl es auch der

Arie der Berthalda, namentlich in dem Rezitativ, an charakteristischen und wirkungsreichen Zügen nicht fehlt; die Arie der Undine beginnt mit einem etwas zaghaften Eingange, um dann aber in dem weiteren Verlaufe den Charakter des Wellenkindes in höchst origineller und geistvoller Weise abzuspiegeln. Auch nur zwei Duette enthält die Oper; ein weiches, anmutiges Zwiegespräch zwischen Undine und Berthalda eröffnet den zweiten Akt; und im dritten Akt findet sich noch ein Duett zwischen dem Pater Heilmann und Huldbrand, dessen unbeständiges Wesen in diesem Stücke gut durch eine aufspringende Violinfigur charakterisiert wird.

Indessen so liebevoll diese Stücke auch ausgeführt sind und so viele reizvolle Züge sie auch bieten, Hoffmanns eigentliches Interesse war doch mehr bei den Nummern, bei denen ein großer dramatischer Zug sich herstellen ließ. So kann man den drei Finales, namentlich aber dem zweiten und dritten, sowohl musikalisch als dramatisch betrachtet, hohe Anerkennung nicht versagen. Wie wirksam weiß Hoffmann z. B. in dem zweiten Finale zu steigern und die Stimmung immer stärker anwachsen zu lassen. Aber auch innerhalb der Akte selbst erweitern sich ihm die Musikstücke zu großen finaleartigen Gebilden, die den Hörer unaufhaltsam mit sich fortreißen. So gleich die dritte Nummer des ersten Aktes, ein breit ausgeführter, finaleartiger Satz, der durch das Zusammenwirken des Chores und der Solostimmen, durch die eigentümlich-reizvolle Begleitung, vor allem aber durch den kühnen, nirgends unterbrochenen Schwung des Ganzen an keiner Stelle seinen Eindruck verfehlt. Eine in gleicher Weise behandelte Scene des zweiten Aktes (Nr. 11) stellt sich ebenfalls als ein großes und wirksames Musikstück dar; das Gleiche läßt sich von der vorletzten Nummer des dritten Aktes sagen, die schließlich in ein Terzett ausklingt.

Neben diesem wohlgelungenen Streben, durch die Behandlung der einzelnen Nummern einen großen einheitlichen Zug in das Ganze zu bringen, erkennt man überall namentlich die Absicht, die Charakteristik so scharf als möglich herauszuarbeiten. In ganz besonderer Weise tritt dies bei der Gestalt des Kühleborn hervor. Wenn er in die Handlung eingreift, spürt man überall in der Musik die Schauer des Unheimlichen und Dämonischen. Der Komponist hat das zunächst durch die Art erreicht, in der er die Singstimme behandelt. Kühleborn bewegt sich immer in gewaltigen Sprüngen; von einem möglichst hohen Tone springt er plötzlich zum tiefen herab;

die Intervalle, in denen sich die Stimme bewegt, suchen ebenfalls das Bedrohliche, Geisterhafte in Kühleborns Natur auszudrücken. Aber auch die orchestrale Begleitung dient dem gleichen Zweck; in der Verwendung der Posaunen oder wilder Baßfiguren und ähnlicher schildernder Elemente wird die eigentümliche Führung der Gesangsstimme wirksam unterstützt. Auch in der Charakteristik der übrigen Personen begegnen überall feine und geistvolle Züge; wenn im ersten Finale Huldbrand Undine seine Liebe beteuert, so deuten feurige, von den Bläsern unterstützte Accorde Huldbrands schnell empor flackerndes, aber ebenso schnell verrauchendes Liebesfeuer an; wenn Undine ihm unmittelbar darauf das Gelöbnis zurückgiebt, drücken die synkopierten, nachahmend einsetzenden Figuren der Streichinstrumente schon die Ahnung des kommenden Unglücks in Undinens Seele aus. Derartige Feinheiten lassen sich übrigens auch in der Durchführung der Nebenpersonen beobachten; wenn im ersten Terzett die Männer in langgezogenen, klagenden Tönen nach Undine rufen, so ist der Fischerfrau eine bewegtere Melodie in den Mund gelegt, aus welcher Sorglosigkeit und die Überzeugung spricht, daß der Wildfang Undine doch schon den Weg nach Hause finden würde und sie daher ruhig am Rocken sitzen bleiben könne. — In den Geisterchören ist ähnlich wie in der Gestalt Kühleborns die dämonisch-phantastische Stimmung durchweg vortrefflich festgehalten; in dem schönen, feierlichen Schlußchor löst das Entsetzen sich in sanfte Beruhigung auf.

Es liegt nahe, Hoffmanns Undine mit der musikalischen Behandlung des gleichen Stoffes zu vergleichen, die sich bis heute auf der Bühne erhalten hat, mit Lortzings Undine. Sucht man beide Werke dem Werte nach aneinander abschätzen, so muß man von den komischen Episoden absehen, die Lortzing eingefügt hat; Hoffmanns Oper bietet dafür keine Vergleichungspunkte. Und doch thut man durch die Nichtbeachtung der komischen Elemente wieder Lortzing unrecht; denn gerade auf diesem Gebiete lag seine eigentümliche Kraft, und so wird auch jetzt noch jeder musikalisch Unverbildete einzelne liedartige Stücke ebenso wie die beiden Duette zwischen Knapp und Kellermeister trotz gelegentlicher Banalitäten mit Vergnügen hören. Ganz anders verhält es sich mit den rein romantischen Hauptbestandteilen der Oper: hier war Lortzing seiner Aufgabe offenbar nicht gewachsen; er hat sich daher, so gut es ging, mit fremdem Flitter zu helfen gesucht und bei mehreren Vertretern der musikalischen Romantik, namentlich bei Weber, Anleihen gemacht; bei dem in der Oper mehrfach

wiederkehrenden Eingangsmotiv der Ouvertüre hat er sogar Bertrams Totenweckruf aus Robert dem Teufel frei verwendet. So kommt es, daß uns heute diese Musik abgeblaßt, schablonenhaft und unlebendig erscheint. Hält man diesen größten Teil von Lortzings Oper neben Hoffmanns Musik, so wird wohl Niemand bestreiten, daß dieser ein bei weitem höherer Wert zukommt. Um einen Vergleich zu gebrauchen, der freilich wie alle Vergleiche hinkt, aber doch den Vorzug hat, das Wesen der Sache näher zu bringen: Hoffmanns Undine verhält sich zu Lortzings Oper, wie Spohrs Faust zu dem Gounods. Bei Hoffmann und Spohr haben wir das tiefere Erfassen des Gegenstandes, die geistvollere Durchdringung des Stoffes, die feinere und edlere Behandlung der musikalischen Formen, bei Lortzing und Gounod die größere Sicherheit und Gewandtheit in der theatralischen Mache. Bei aller Hochschätzung der volkstümlichen Kraft von Lortzings Musik wäre es daher gewiß zu wünschen, wenn man einmal den Versuch machte, seine Undine, in deren Hauptteil von den großen Vorzügen Lortzings so gut wie nichts zu spüren ist, durch die Hoffmanns zu ersetzen. Denn auch als Komponist hat Hoffmann den berechtigten Anspruch, für uns mehr als ein bloßer Name zu sein.

Wieder in Berlin.

So weit ab das Treiben der letzten sechs Jahre von der gleichmäßigen und ruhigen Thätigkeit des Beamten auch zu liegen schien, so lebte sich Hoffmann doch schneller, als irgend jemand hätte vermuten können, in die neuen Verhältnisse wieder ein. Spielend erwarb er sich die Kenntnis der mittlerweile ergangenen Verfügungen, und den ihm übertragenen Arbeiten war es nirgends anzusehen, daß ihr Verfasser so lange auf ganz anderen Gebieten und in ganz anderen Ideen- und Lebenskreisen sich umgesehen hatte. So wenig Schwierigkeiten es ihm nun auch machte, sich in den amtlichen Geschäften zurechtzufinden, so gingen Hoffmanns eigentliche Wünsche doch nicht auf eine Anstellung beim Kammergericht; er fürchtete, daß die Geschäftslast, die ein Kammergerichtsrat zu bewältigen hatte, ihn allzusehr von seinen künstlerischen Plänen abziehen möchte. Es wäre ihm daher am liebsten gewesen, als Expedient in einem Ministerium unterzukommen; denn wenn auch eine solche Anstellung bei weitem weniger Gehalt als die Thätigkeit am Kammergericht einbrachte, so gewährte sie ihm doch andererseits viel mehr freie Zeit, und in dieser konnte er leicht den Ausfall des Gehaltes durch schriftstellerische Arbeit wieder einbringen. Trotz seiner und seiner Freunde Bemühungen dauerte es aber beinahe ein Jahr, bis sich eine Stelle für ihn fand; im Juni 1815 trat er in das Justizministerium ein. Doch scheint sich eine dauernde Beschäftigung hier nicht ermöglicht zu haben, Hoffmann ging daher wieder an das Kammergericht zurück, wo er am 1. Mai 1816 in die Stelle einrückte, die ihm nach seinem hohen Dienstalter zukam. Erst damit war er endgültig an Berlin gefesselt, das er nur ganz vorübergehend wieder verlassen hat.

Es kann keinem Zweifel unterliegen und ist auch durch Äußerungen aus Hoffmanns früherer Zeit gut bezeugt, daß Berlin eine bedeutende Anziehungskraft auf ihn ausgeübt hat. So nüchtern die Stadt auch erscheinen mag, es liegt doch für den Norddeutschen ein starker Zauber

auf den schmucklosen Straßen, und daß Hoffmann selbst diesen Zauber mitempfunden hat, würde schon aus der herzlichen Wärme zu folgern sein, mit der er das Berlin seiner Zeit in der Dichtung festgehalten hat. Darum fühlt sich der Freund Hoffmanns auch im heutigen Berlin noch überall an den Dichter gemahnt: wenn er abends die Königsstraße nach dem Alexanderplatz zugeht, wandelt Leonhard Thurneyssers unheimliche Gestalt neben ihm, um ihm am Rathause die Braut zu zeigen und ihn dann in die Gesellschaft des Kanzleisekretärs Tusmann und des alten Lippold einzuführen; auf dem Gensdarmenmarkt sieht er rechts Hoffmanns Wohn- und Sterbehaus, links aber schaut er auf die französische Kirche, über deren Turm Chamisso-Schlemihl mit Siebenmeilenstiefeln hinwegschreitet; die Linden und die Zelte sind erfüllt von den phantastischen Gestalten, mit denen Hoffmanns Einbildungskraft sie bevölkert hat.

Hoffmann wurde in Berlin bald eine bekannte Persönlichkeit. Bereits die Phantasiestücke machten die Berliner Gesellschaft auf ihn aufmerksam; auch der eigentümliche Verlauf seines bisherigen Lebens und der Ruf von seiner vielseitigen Begabung lenkten das allgemeine Interesse auf ihn. Schon im Laufe des Jahres 1815 lernte ihn das Berliner Publikum auch als Komponisten kennen, da zu dem von Fouqué zur Säkularfeier des Hohenzollernhauses gedichteten Festspiele: Thassilo, die nicht mehr vorhandene Musik von Hoffmann herrührte. Ein Jahr später beschritt dann auch Undine zum ersten Male die Bretter; am Geburtstage des Königs, den 3. August 1816, fand im Schauspielhause die erste Aufführung statt.

Das Werk war mit außerordentlicher Sorgfalt einstudiert worden; Schinkel hatte selbst die Dekorationen und Kostüme angeordnet. Die Oper fand bei der ersten Aufführung allgemeinen Beifall, der sowohl der Dichtung als der Musik und der Ausstattung galt. „In welchem innigen Bunde," ruft ein damaliger Berichterstatter (L. Catel in der Vossischen Zeitung) aus, „tritt hier die romantische Dichtung: Undinens mit dem Wunderbaren der Tonsetzung und dem Zauber der Bühnendarstellung in ein Ganzes der Kunsteinheit zusammen! Das Gefühl dieser Einheit bewirkte den ungeteilten Beifall der Zuschauer in der ersten Vorstellung, der im gleichen Maße der Dichtung, der Musik und der Dekoration zu gelten schien." Das Urteil des Publikums über die Oper ging nach den ersten Aufführungen etwas auseinander, doch galten die tadelnden Stimmen, die sich geltend machten, weniger der Musik, deren Vorzüge fast allgemein anerkannt

wurden, als dem Textbuch, an dem fast ein Jeder etwas auszusetzen hatte. Nichtsdestoweniger bewährte die Oper eine starke Anziehungskraft, und der bedeutende Eindruck, den sie immer von neuem wieder ausübte, wird uns durch eine Reihe der verschiedenartigsten Zeugnisse dargethan. Das eindringlichste derselben rührt von einem gewiß kompetenten Beurteiler, von Karl Maria von Weber her. Dieser hatte Hoffmann schon in Bamberg 1811 kennen gelernt, und die beiden geistig einander so nahestehenden Männer hatten schnell Freundschaft mit einander geschlossen. Im Frühjahr 1816 traf Weber Hoffmann zum ersten Male in Berlin; seitdem sah er ihn öfters, und im Herbst desselben Jahres wohnte er einer Aufführung der Undine bei, über die er sich in einem Briefe an seine Braut folgendermaßen äußert: „Die Musik ist ungemein geistreich, ja oft frappant und durchaus effektvoll, so daß ich großen Genuß davon hatte. Ich war so erfüllt davon, daß ich gleich nach dem Theater zu Hoffmann lief, um ihm meinen Dank und Teilnahme zu bezeugen.“ Auch öffentlich gab Weber sein Urteil über Undine ab; in das Ende des Jahres 1816 und den Beginn von 1817 fällt die Ausarbeitung der schönen Rezension, die nachher in der allgemeinen musikalischen Zeitung erschien. Weber hebt die einheitliche, romantisch-phantastische Stimmung, die Hoffmann über das ganze Kunstwerk zu verbreiten gewußt, bewundernd hervor; er weist ferner auf die glückliche Charakterisierung der einzelnen Gestalten, namentlich Kühleborns und Undinens hin und betont den hohen musikalischen Wert der Ouvertüre und des Schlußchores. „Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat.“

Undine war zweiundzwanzig Mal gegeben worden, als das Schauspielhaus durch einen furchtbaren Brand vernichtet wurde. Trotzdem alle Dekorationen zu Undine mitverbrannt waren, erbot sich doch der damalige Intendant, Graf Brühl, die Aufführungen im Opernhause so bald als möglich wieder aufzunehmen, falls sich Hoffmann damit einverstanden erklären würde, daß die Oper dort ihre beständige Heimstätte fände. Hoffmann gab indessen seine Zustimmung nicht, weil ihm die Oper für die großen Räume des Hauses nicht geeignet schien, und so verschob man auf spätere Zeit die Wiederbelebung des Werkes, die jedoch dann nicht erfolgt ist.

Die Nachtstücke und die Elixiere des Teufels.

In demselben Jahre, in welchem Hoffmanns Undine zum ersten Male aufgeführt wurde, erschien auch wieder ein schriftstellerisches Werk, welches um seines Stoffes, wie um seiner Ausführung willen das größte Aufsehen hervorrief, der erste ausgeführte Roman Hoffmanns, wenn wir von seinen Jugendversuchen absehen: „Die Elixiere des Teufels" (1815—16). Ein Jahr später folgten die „Nachtstücke (in Callots Manier)", die wieder ähnlich wie die Phantasiestücke eine Reihe von Erzählungen enthalten, von denen die meisten schon in Berlin verfaßt wurden.

Die Hauptgestalt des ersten Nachtstückes, des „Sandmanns", weist eine Ähnlichkeit mit der des goldenen Topfes auf; nur ist sie mehr in das Schauerliche, Unheimliche hineingerückt. Wie Anselmus, so versetzt auch der Student Nathanael die Spukgestalten, die ihm im Innern aufgegangen sind, in das wirkliche Leben. Ihn peinigt die grauenvolle Erinnerung an einen unheimlichen Menschen, der in seinem väterlichen Hause zum Unheile des Vaters und seiner ganzen Familie zu verkehren pflegte und dessen Persönlichkeit durch Verbindung mit kindlicher Gespensterfurcht ihm noch schrecklicher wurde. Diese Gestalt, die beständig in seinem Innern lebt, glaubt er nun im Leben wieder zu sehen, und die düsteren Vorstellungen, die sich daran knüpfen, zerreißen ihn innerlich und treiben ihn bis zum Wahnsinn, in dem er schließlich untergeht. Dem Nathanael gegenüber steht als Kontrastfigur seine Braut Klara, ein Mädchen, das mit einem zarten, echt weiblichen Gemüt und lebenskräftig-kindlicher Phantasie einen klaren und durchdringenden Verstand verbindet. Die düsteren Phantasieen des Nathanael sind ihr daher unheimlich, und weil sie ihm in seine Phantasiewelt nicht folgen will, vielmehr das Bedrohliche in ihr mit scharfem Blicke erkennt, wird sie von ihm lebloses Automat gescholten. Eine tiefe Ironie liegt darin, daß nicht lange danach Nathanael sich wirklich in eine Puppe verliebt. Der Professor, bei dem er hört, hat eine solche angefertigt und so täuschend in jeder Beziehung einem

lebenden Weſen ähnlich gemacht, daß er ſie unter dem Namen Olympia in der Geſellſchaft einführt, wo ſie allgemein für ein Lebeweſen gilt, wenn auch etwas Totes und Starres an ihr auffällt. In dieſer Olympia ſieht Nathanael ſein Ideal, und trotzdem ſie außer zwei ſtereotypen Phraſen nie etwas ſagt, hält er ſie für ein poetiſches Gemüt, das ganz in ſeine Ideenwelt eingeht, bis er durch einen Zufall erkennt, daß er es mit einer Puppe zu thun hat. Dies bringt ihn zum Wahnſinn. — Auch der Sandmann weiſt Partien auf, die mit nicht geringer Kunſt gearbeitet ſind. Gleich am Anfange iſt das unheimliche Grauſen, das durch den Advokaten Coppelius in das Haus von Nathanaels Vater einzieht, in einzelnen Zügen vortrefflich feſtgehalten worden; ungemein lebendig iſt ferner die Scene durchgeführt, in der auf dem Turme der Wahnſinn plötzlich wieder über Nathanael Herr wird; es iſt ein Zug elementarer Wahrhaftigkeit, der durch die grauſige Schilderung hindurchgeht.

Die zweite Erzählung trug urſprünglich den Titel: Der Revierjäger, ſpäter erhielt ſie den Namen: Ignaz Denner, ein Zeichen, daß Hoffmann wohl ſelbſt im Zweifel war, wer als die Hauptperſon der Erzählung anzuſehen ſei. In der That macht die Erzählung einen etwas zwieſpältigen Eindruck; zunächſt ruht unſere Teilnahme auf dem wackeren Revierjäger Andres, in deſſen Haus mit dem Räuberhauptmann Ignaz Denner eine bedrohliche Macht tritt. Ignaz Denner iſt der Vater von Andres' Frau, ohne daß er ſich als dieſen zu erkennen giebt; und indem er zunächſt ſcheinbar ſelbſtlos die Familie aus ihrer bitteren Armut zu mäßigem Wohlſtande emporhebt, weiß er den frommen Andres ſo zu verſtricken, daß dieſer, obgleich ſchuldlos, als ein frevelhafter Genoſſe des Räubers erſcheint und bereits hingerichtet werden ſoll, als ſich ſeine Unſchuld herausſtellt. Erſt dann wendet ſich der Dichter dazu, den vor der Handlung liegenden Teil von Denners Leben zu erzählen; wir erhalten eine ſchauerliche Spukgeſchichte, in deren Mittelpunkt der mit dem Satan verbündete Vater des Ignaz Denner ſteht; aber wenn man auch zugeſtehen muß, daß dieſe Geſchichte mit großer Kraft und ſehr anſchaulich erzählt worden iſt, ſo bietet ſich doch nichts, was rein menſchlich unſere Teilnahme zu erwecken im ſtande wäre, während im erſten Teile der Erzählung doch die ärmliche Haushaltung des Andres im Walde und die Geſtalt des Andres ſelbſt manche rührenden und anſprechenden Züge aufweiſen.

Wie der zweite Teil des Ignaz Denner, ſo führt auch die

Geschichte des Malers Berthold, der Hauptgestalt der Erzählung: Die Jesuiterkirche in G., nach Italien. Der nach dem gelobten Lande der Kunst ziehende Maler war uns schon in der Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde begegnet; wir werden ihn noch öfter anzutreffen haben. Erlebtes und Erstrebtes verbindet sich dabei mit litterarischen Einflüssen: von einer Reise nach Italien träumte Hoffmann während seiner Verbannung in Plozk und hat mit Hippel eine solche verabredet; eine ähnliche Wandlung seiner Anschauung über Hackerts Bilder, wie sie in dem Maler Berthold vorgeht, ist sicher auch bei ihm eingetreten, da er noch während seines ersten Berliner Aufenthaltes Hackerts Bilder mit Bewunderung erwähnt. Das litterarische Vorbild ist Tiecks Sternbald, dessen Einwirkung hier am stärksten hervortritt; wir spüren sie in den Briefen, die der junge Berthold aus Italien an den deutschen Meister sendet, und auch sonst tritt sie mehrfach in Einzelheiten uns entgegen. Auch diese Erzählung ist, wie die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde, nur in ganz anderer Weise, auf den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit herausgearbeitet. Hoffmann wollte ein Beispiel für die von ihm vertretene Meinung aufstellen, daß es dem Künstler zum Unheil gereiche, wenn es ihm gelinge, das Frauenideal, das ihn zum Schaffen begeistert, nun auch wirklich als Gattin sein eigen zu nennen. Den jungen Maler Berthold, der in Italien ein eifriger Schüler Hackerts geworden ist, lenken die ernsten und eindringenden Worte eines kunstbegeisterten Mannes von dem bloß äußerlichen Abschreiben der Natur ab und entzünden in ihm den wahren Geist der Kunst. Aber nur im Traum sieht er die Gestalten, wie er sie malen möchte; alles, was er wirklich schafft, kommt ihm matt, kalt und tot vor, bis der Anblick einer Herzogstochter, in der er das längst von ihm innerlich geschaute Ideal erkennt, die wirkliche Schaffensfreudigkeit in ihm erweckt. Das Antlitz der Prinzessin erscheint nun auf allen Bildern wieder, in denen er sich zu immer höherer Vollendung durchringt. Bei dem Zusammenbruch des Königreiches Neapel gelingt es ihm, der Prinzessin das Leben zu retten; da alle ihre Angehörigen ermordet sind, willigt sie ein, die Seine zu werden. Beide ziehen nach einer Stadt Süddeutschlands, wo sich Berthold von seiner Kunst zu ernähren gedenkt. Aber nun geht eine merkwürdige Wandlung mit ihm vor. Die Geliebte, die ihn, bevor er sie besessen, als künstlerisches Ideal begeistert, erscheint ihm jetzt allmählich als Hemmnis, das ihm jede Schaffensfreude verbittert. Die brutale Art, in der er ihr, die längst unter

diesem Gefühl schwer gelitten, seinen Widerwillen zu erkennen giebt, bringt ihr den Tod; auch ihr kleiner Knabe stirbt, und mit dem Bewußtsein einer schweren Schuld belastet, irrt Berthold ruhelos umher und verdient sein Brot durch gelegentliche Arbeit in den Klöstern. Diese Geschichte hat Hoffmann nun in einen Rahmen hineingestellt, zu dem ihm ein eigenes Erlebnis die Anregung gegeben hat. Aus Glogau schreibt er an Hippel, daß er beim Ausmalen der Jesuiterkirche mitgeholfen habe und daß man ihm dies wahrscheinlich juristischerseits übel nehmen werde. Aus dieser Thatsache heraus ist ihm die Erfindung erwachsen, daß er, auf der Reise in G. aufgehalten, einen Jesuitenprofessor aufsucht und in der Kirche den Maler Berthold arbeiten sieht. Nachts bei einem Spaziergange sieht er die Kirche erleuchtet, er geht hinein und findet den Maler arbeitend; er hilft ihm und fühlt sich mächtig angezogen durch die Persönlichkeit des Mannes, aus dessen Äußerungen einerseits ein tiefes inneres Erfassen der Geheimnisse der Kunst, andererseits ein verzehrender Schmerz spricht, der durch die schneidende Ironie, mit der er die Ansichten seiner Umgebung geißelt, nur um so deutlicher hervortritt. Erst dann erfährt der Dichter durch den Professor die Geschichte des Malers; aber ein Versuch, sich Gewißheit darüber zu verschaffen, ob der Maler etwa selbst Hand an Weib und Kind gelegt, mißlingt und schlägt beinahe zu seinem Verderben aus. Nachdem er G. verlassen, erhält er durch den Professor die Nachricht, daß Berthold plötzlich verschwunden ist und aller Wahrscheinlichkeit nach sein Vergehen durch einen freiwilligen Tod in den Wellen gesühnt hat.

Eine Art Rahmenerzählung giebt auch das Sanktus. Der Gedanke, der der Erzählung zu Grunde liegt, hängt auf das unmittelbarste mit den in den Phantasiestücken überall zu Tage tretenden Anschauungen zusammen: kein wahrer Künstler kann ungestraft seine Kunst in den Dienst des leeren Gesellschaftstreibens stellen; denn immer wird er dadurch seinen höchsten und eigentlichen Aufgaben entfremdet werden. Eine reizvolle, frei erfundene Geschichte, die ihren Stoff aus der Zeit der letzten Maurenkämpfe in Spanien entnimmt, ist in die eigentliche Handlung eingeschoben, mit der sie innerlich und äußerlich auf das beste verbunden ist.

Ganz in mystischen Ideen, geheimnisvollen psychischen Beziehungen geht die den zweiten Band der Nachtstücke eröffnende Geschichte: das öde Haus auf, die wieder in Berlin spielt und zu der Hoffmann durch den Anblick eines Hauses unter den Linden angeregt

wurde, das durch sein seltsames Aussehen von den es umgebenden Prachtgebäuden sich unheimlich abhob. Die Erzählung klingt schließlich in eine trübe Familiengeschichte aus. Düstere Familiengeschichten bilden auch die Grundlage der Erzählung: Das Majorat, der der Preis unter den Nachtstücken gebührt. Die Dichtung ist offenbar von Schillers Räubern beeinflußt; aus den Räubern kam Hoffmann augenscheinlich das Motiv von dem Zerwürfnis des adligen Vaters mit seinem ältesten Sohne und von der schon bis in die Jugendzeit zurückreichenden Feindschaft beider Brüder; ein alter Diener Namens Daniel zeigt den Zusammenhang aufs deutlichste; daß er als heuchlerischer und verbrecherischer Schurke dargestellt wird, beweist dagegen nichts, da auch in der späteren Erzählung: Die Räuber, die ausdrücklich an Schillers Drama anknüpft, der alte Diener Daniel in der gleichen Weise charakterisiert ist. Indessen ein weit höheres Interesse, als die auf diesen Motiven sich aufbauende Familiengeschichte, die erst in der zweiten Hälfte der Erzählung als Erklärung des Vorangegangenen mitgeteilt wird, flößt der erste Teil der Novelle ein. Offenbar sind es eigene Erlebnisse, die der Dichter schildert: daß er seinen Großoheim Vöthöry oft auf seinen Amtsreisen begleitet hat und ihm bei den dort abzuwickelnden Geschäften behülflich war, ist früher erwähnt worden; Erinnerungen aus dieser Zeit schwebten Hoffmann bei der Erzählung vor, nur hat der Dichter sie mit freiem poetischen Geiste verarbeitet. Neben der anschaulichen Schilderung sind eine Reihe vortrefflich charakterisierter Gestalten hervorzuheben: vor allem Hoffmanns Großoheim Vöthöry, eine Persönlichkeit, in der sich ehrfurchtgebietende, geistige und moralische Tüchtigkeit mit derbem Wesen und kernigem Humor auf das Glücklichste mischen; dann der Dichter selbst in seinem jugendlichen Überschwange, seinen poetischen und musikalischen Neigungen und seiner stürmisch hervorbrechenden romantischen Liebe zu der schönen Schloßfrau, in der wir vielleicht ein Abbild der Frau Hatt zu sehen haben. Aber auch die Nebenpersonen weiß der Dichter in der gleichen lebendigen Weise zu vergegenwärtigen, so den alten Diener Franz mit seiner weitläufigen, altfränkischen Sprechweise.

Einen eigentümlichen Eindruck hinterläßt das Gelübde, obwohl es mit nicht geringer Kunst erzählt ist. Die erste Anregung hat Hoffmann dazu durch eine Geschichte erhalten, die ihm seine Frau aus ihrer Vaterstadt erzählte; es kann aber nicht zweifelhaft sein, daß Kleists Marquise von O. bei der Ausführung dem Dichter vor-

geschwebt hat. Dennoch sind wir nicht berechtigt, Hoffmanns Erzählung mit Kleists Novelle zu vergleichen und an dieser abzuschätzen, da Hoffmann nur eine Reihe von Motiven Kleist nachgebildet hat, dagegen in der ganzen Führung der Handlung durchaus seinen eigenen Weg geht. Auch in dieser Novelle fehlt es nicht an geheimnisvollen psychischen Zusammenhängen; sie erklären sich aber alle auf natürlichem Wege. Hoffmann hat sich bemüht, die Charakteristik nach der nationalen Seite herauszuarbeiten und namentlich die Züge, die er an polnischen Frauen beobachtete, in die weibliche Hauptgestalt hineinzulegen; dazu stimmt recht gut, daß die polnischen Freiheitsbestrebungen eines der treibenden Elemente der Handlung ausmachen. — Etwas obenhin, wie Hoffmann selbst zugiebt, ist die Erzählung: Das steinerne Herz ausgeführt, gleichwohl weist sie einige sehr ergötzliche Einfälle auf und ist für Hoffmanns spätere Produktion von Wichtigkeit; denn hier taucht zum ersten Male die Erfindung auf, daß ein Mann um einer fixen, mit starrsinniger Konsequenz festgehaltenen Idee willen sein und der Seinen Glück aufs Spiel setzt; es lassen sich also in dieser Novelle schon die ersten Keime zu Meister Martin und Johannes Wacht beobachten.

Sucht man zu einem Gesamturteil über die Nachtstücke zu gelangen, so läßt sich sagen, daß die Erzählungen noch ungleicher ausgefallen sind, als die in den drei letzten Bänden der Phantasiestücke vereinigten. Hoffmanns Neigung, den Leser anzureden, gewissermaßen eine Art Zwiesprache mit ihm zu führen, die auch in seinen besten Werken nicht ganz verschwunden ist, nimmt hier zuweilen eine zu große Ausdehnung an; sie unterbricht z. B. im Sandmann, wo dieses Geplauder der Art des Stoffes durchaus nicht entspricht, in nicht angemessener Weise die Erzählung. Andere Stücke machen einen etwas unfertigen Eindruck. Doch sind, wie bereits hervorgehoben, die meisten vortrefflich erzählt. Geschlossenheit des Vortrages, die nirgends eine Lücke aufweist, sondern unaufhaltsam von Thatsache zu Thatsache fortführt, weist z. B. das Majorat auf; glänzender als irgendwo in den Nachtstücken zeigt sich indessen die errungene Meisterschaft in klarer Erzählungskunst in den fast gleichzeitig entstandenen Elixieren des Teufels.

Auch in diesem Werke verschmelzen, wie so oft bei Hoffmann, Erlebtes und litterarische Einflüsse. Ein Besuch in dem Bamberger Kapuzinerkloster, der ihm den tiefsten Eindruck machte und ihn bis zum physischen Weh bewegte, gab ihm den Gedanken ein, das

Geheimnisvolle der Klosterwelt in der Dichtung festzuhalten. Wie bei dem goldenen Topf, so fallen also auch die ersten Anfänge des Romanes in die Bamberger Zeit; ausgeführt ist der erste Teil im März und April 1814 in Leipzig, der zweite in Berlin. Litterarisch erhielt Hoffmann für die Hauptgestalt des Romanes zunächst eine gewisse Anregung durch den englischen Roman: Ambrosio or the monk (1795) von Matthew Gregory Lewis (1775—1818). Ein Mönch, der als Muster der Frömmigkeit gilt, als Kanzelredner weithin berühmt und bekannt ist, wird, nachdem er zuerst der Verführung eines in leidenschaftlicher Glut zu ihm entbrannten Weibes erlegen, durch die Liebe zu einem unschuldigen jungen Mädchen zum Verbrechen und schließlich auch zum Bunde mit dämonischen Mächten geführt. Dieser Grundgedanke des gewandt geschriebenen Romanes scheint Hoffmann die erste Anregung zu der Gestalt des Medardus, sowie zu den beiden für Medardus so verhängnisvollen Frauengestalten: der von glutvoller Sinnlichkeit erfüllten Frevlerin Euphemie und der unschuldig reinen Aurelie gegeben zu haben; einzelne Momente aus der abwärts sich bewegenden Laufbahn des Mönches sind in Hoffmanns Phantasie haften geblieben: auf der Thatsache, daß bei Lewis der Mönch die Mutter des Mädchens, das er verführen will, ermordet, beruht offenbar die Erzählung in dem Buche des alten Malers, wie Francesco die Mutter der von ihm Verführten umbringt. Auch Anderes ist gelegentlich von Hoffmann benutzt worden; bereits bei Lewis ist die Hoffmanns Aurelie entsprechende Gestalt in eine Art von Beziehung zu der heiligen Rosalie gebracht — ein Verhältnis, welches bei Hoffmann eine so große Rolle spielt. Aber auch nur die elementarsten Grundzüge der Gestalt hat Hoffmann von dem Engländer erhalten, und besser läßt sich Hoffmanns Erfindungs- und Gestaltungskraft nicht erkennen, als wenn man seine wirklich aus dichterischem Geiste empfangenen Gebilde mit der rohen und äußerlichen Mache des für die Augenblicksstimmung und das Lesebedürfnis der Masse arbeitenden englischen Schriftstellers vergleicht. — Auch bei dem zweiten Hauptmotiv des Romanes durchdringen sich Erlebnisse und litterarische Einwirkung. Es ist bereits wiederholt darauf hingewiesen worden, in welcher Weise Hoffmann von der unheimlichen Vorstellung des Doppelgängers gequält wurde, so daß es für ihn naheliegen mußte, den in ihm lebenden Gedanken auch in künstlerische Darstellung umzusetzen. Für die Art, in der dies geschehen ist, scheint aber ein litterarisches Vorbild maßgebend gewesen zu sein: Fouqués Zauber-

ring, den Hoffmann sehr hoch hielt und wohl gleich nach seinem Erscheinen (1813) kennen gelernt hat. Im zweiten Teile von Fouqués Roman (Kap. 13) begegnet der junge deutsche Ritter Otto von Trautwangen bei einem Kampfe mit den Finnen einem geharnischten Ritter, in dem er zu seinem Entsetzen sein eigenes Ebenbild erkennt. „Es war sein eignes Gesicht, sein, des jungen Herrn Ott' von Trautwangen selbsteignes Gesicht, das ihm unter dem fremden Helme hervor im eben aufgehenden Vollmondslichte wie aus einem Spiegel sichtbar ward." — „Es ist nicht wahr, es ist nicht möglich," sagte Otto nach einem langen Schweigen des grauenvollen Erstaunens laut zu sich selbst. „Hier steh' ich, fest und gottvertrauend und stark; wie könnt' ich denn zu gleicher Zeit in gräßlicher Verdoppelung die wüsten Klippen entlang gleiten? Oder bin ich wahnwitzig?" — Später klärt sich dann das scheinbare Wunder natürlich auf; Otto und sein unheimlicher Doppelgänger sind Söhne des gleichen Vaters, aber verschiedener Mütter. So gestaltet sich nun auch das Verhältnis bei Hoffmann; und aus diesem Umstande findet die wunderbare Ähnlichkeit des Medardus und des Grafen Victorin ihre natürliche Erklärung. Nun hat aber der Dichter, um die eigentümlichen Verschlingungen des Schicksals zu motivieren, auch noch eine merkwürdige psychische Verwandtschaft der beiden Männer hergestellt. Victorin, der am Rande eines furchtbaren Abgrundes eingeschlummert ist, stürzt, durch Medardus' zufälliges Herantreten erschreckt, hinunter. Er wird durch den Sturz wahnsinnig, und im Wahnsinn hält er sich für den Medardus. Wie er Kenntnis von der Persönlichkeit des Medardus erhalten, sagt der Dichter nicht, doch läßt sich dafür leicht eine Erklärung finden. Wenn er aber im Wahnsinn Dinge aus dem Leben des Medardus erzählt, die kein Anderer als der eigentliche Medardus kennen kann, so treten wir aus dem Gebiete des Wirklichen in das des Wunderbarem hinüber.

Medardus erzählt seine Erlebnisse selbst; die Objektivität, mit der er von den seltsamen, grausigen und entsetzlichen Verwickelungen seines Lebens spricht und die geheimen Triebfedern seines Innern aufdeckt, die aber immer von einer dämonisch über ihm waltenden geheimen Macht regiert werden, ist durch die Fiktion motiviert, daß diese Bekenntnisse erst geschrieben wurden, nachdem der Held den Versuchungen des Bösen entronnen und im Ausblicke auf das ewige Leben den Frieden seiner Seele wiedergefunden hat. Medardus erzählt ruhig, anschaulich und klar die großen und kleinen Ereignisse seines Lebens, er schildert die Gestalten, die ihm begegnet sind und mehr

oder weniger für die Entwickelung seines Geschickes in Betracht kommen. Wir sehen ihn von seiner Kindheit an, wir verfolgen seine Laufbahn im Kloster, wir beobachten, wie allmählich die Versuchung immer mehr Macht über ihn gewinnt, wie er ihr endlich erliegt und dann nach dem Verlassen des Klosters zu mehreren Freveltaten gedrängt wird; wie ihn dann das Auftreten des wahnsinnigen Grafen Victorin vor dem Schafotte rettet, wie er Aureliens Liebe gewinnt, dann aber am Hochzeitstage in Wahnsinn verfällt, wie er schließlich geheilt nach schwerer Buße in sein Kloster zurückkehrt und hier, nachdem ihm Aurelie in den Tod vorangegangen, ebenfalls bald den Mühen, Seelenkämpfen und Erschütterungen erliegt.

Der ganze eigentümliche Zusammenhang zwischen Medardus und Victorin einerseits und Medardus und Aurelie andererseits, die geheimnisvollen Beziehungen, die sich sonst gelegentlich ergeben, schweben auf der Grenze der Möglichkeit und sind von Hoffmann mit großer Kunst auf dieser festgehalten. Sie sind in hohem Grade unwahrscheinlich, ganz ausgeschlossen sind sie, wenn man von einigen bereits berührten Einzelheiten absieht, nicht, und bei der eigenartigen Kraft, mit der der Dichter sie darzustellen gewußt hat, gewinnen sie eine solche lebensvolle Anschaulichkeit, daß es schwer ist, sich dem Banne der aus diesen Verhältnissen sich ergebenden Vorstellungen zu entziehen. Nur eine einzige Gestalt in dem Romane gehört dem Gebiete des rein Wunderbaren an: der Stammvater des in Sünde und Schuld schwer verstrickten Geschlechtes, aus dem Medardus entsprossen, der in der Gestalt eines alten Malers bei allen für die Entwickelung der Lebensgeschichte des Merdadus wichtigen Wendepunkten erscheint. Wie in der Schicksalstragödie, an die auch sonst in dem Roman manches erinnert und an deren Motive man gelegentlich auch schon im Majorat gemahnt wird, schreitet der Ahnherr durch die Erzählung, und erst dann kann er zur Ruhe kommen, wenn er durch den Tod des letzten Sprossen des schuldbeladenen Geschlechtes entsühnt ist.

Düstere Familiengeschichten bildeten schon in den früheren Erzählungen Hoffmanns den Ausgangspunkt für die Handlung, und bereits im Majorat werden wir zunächst durch geheimnisvolle Beziehungen und spukhafte Erscheinungen auf diese früheren Ereignisse vorbereitet, die dann erst erzählt werden. In den Elixieren des Teufels enthüllt sich die Vorgeschichte nicht plötzlich, sondern erst nach und nach. Mit glänzender Kunst hat Hoffmann gerade diese Entwickelung der Vorgeschichte herausgearbeitet und gezeigt, wie in

Medardus allmählich Stück für Stück die Kenntnis der unheilvollen Verknüpfungen aufgeht, in die sein Geschlecht verstrickt war. Unmittelbar hängt das Geschick seines Geschlechtes mit dem seinen zusammen; denn alle Personen, gegen die er sündigend frevelt, sind Glieder des blut- und schuldbeladenen Stammes, und durch eine dämonische Gewalt wird Medardus in die Schuld seines Geschlechtes hineingezogen.

Es hätte gewiß nahe gelegen, alle diese schauerlichen Vorgänge in eine entfernte Zeit zurückzuversetzen; Hoffmann hat indessen hier wie bei vielen anderen Erzählungen gut daran gethan, das Wunderbare in seine eigene oder die dieser unmittelbar vorangehenden Zeit zu projicieren und der Darstellung dadurch eine viel größere Schärfe und Unmittelbarkeit zu verleihen. Die Handlung spielt im achtzehnten Jahrhundert, und zwar offenbar in einem der letzten Jahrzehnte.

Bei der Form der Mitteilungen aus dem eigenen Leben, die Hoffmann gewählt hat, konnte ein Dichter leicht der Versuchung nachgeben, alles Leben auf die Hauptperson zusammenzudrängen, das übrige aber nur kurz und skizzenhaft zu behandeln. Hoffmann hat diese Gefahr durchaus zu vermeiden gewußt. Bis zur kleinsten Figur herunter sind alle Personen anschaulich geschildert, die Verhältnisse am fürstlichen Hofe sind ebenso lebendig dargestellt wie das Leben im Kloster; unter den bedeutenderen Gestalten hat Hoffmann mit besonderer Liebe den närrischen Friseur Peter Schönfeld ausgeführt; die abenteuerliche Komik des halbverrückten Menschen dient dem Dichter zur Folie für die grausige Geschichte des Medardus selbst; in den späteren Partien des Werkes verfolgt Hoffmann offenbar mit dieser Figur die Absicht, das Entsetzen durch das Fratzenhafte zu verstärken. Wie aber auch nur ganz episodisch auftretende Personen mit scharf beobachteten Zügen ausgestattet sind, dafür genügt es, auf den im ersten Teil auftretenden Dorfrichter zu verweisen. Alle diese Gestalten sind nun vortrefflich gegeneinander gruppiert; man betrachte nur die Personen, die während Medardus' Aufenthalt im Schlosse des Barons für die Entwickelung der Handlung in Frage kommen. Der gute, leidenschaftslose Baron; ihm gegenüber die frevelhafte, wilder Sinnlichkeit ergebene und vor keinem Verbrechen zurückscheuende Euphemie; die unschuldige, kindlich-reine Aurelie; der von einem düsteren Schicksal, der Verführung durch seine eigene Stiefmutter, geistig zerrüttete Hermogen; und zwischen ihnen Allen Medardus selbst, von Liebe und Leidenschaft hin- und hergeworfen — alle diese Gegensätze sind wirksam und charakteristisch herausgearbeitet.

Das höchste Lob verdient die Darstellung; geschlossen schreitet sie vom Anfang bis zu Ende fort, ohne irgendwo eine Lücke aufzuweisen. Der objektive Ton, der im schroffsten Gegensatze zu den erzählten grausigen und fürchterlichen Ereignissen steht, wirkt gerade durch diesen Gegensatz auf das kräftigste; infolge dieser Ruhe des Vortrages, die auch das Wunderbarste als etwas Selbstverständliches erscheinen läßt, wird der Bann, unter dem der Leser steht, nur um so zwingender. Hat man einmal die Voraussetzungen zugestanden, die sich aus der mystischen, durch die Verherrlichung des katholischen Kultus gut motivierten Welt- und Lebensauffassung ergeben und die allerdings als rein menschlich im Sinne der höchsten künstlerischen Auffassung nicht betrachtet werden können, so wird man unaufhaltsam vorwärts geführt, da jedes einzelne Glied der Handlung sich mit zwingender Konsequenz aus dem anderen ergiebt.

Berliner Freunde.

Das Ansehen, welches Hoffmann als Schriftsteller, Musiker und Persönlichkeit sich schnell in Berlin erworben hatte, verschaffte ihm in den ersten Jahren seines Berliner Aufenthaltes zahlreiche Einladungen zu großen Gesellschaften, in denen der Herr oder die Frau des Hauses mit berühmten Männern zu prunken pflegen. Allein Hoffmann war der Letzte, der im stande gewesen wäre, die Langeweile, welche sich bei derartigen Gesellschaften meist als ungebetener Gast, aber mit desto größerer Pünktlichkeit einzufinden pflegt, ruhig zu ertragen. Fand er Niemanden, der ihn in der einen oder der anderen Weise anregte oder ihm wenigstens mit Verständnis zuhörte, so gab er seinem Mißbehagen in der unzweideutigsten Weise Ausdruck, und da er dadurch überall anstieß, so kam es, daß er sich von allem derartigen gesellschaftlichen Treiben schnell zurückzog und sich nur auf den Verkehr mit seinen Freunden beschränkte. Auch von größeren Vereinigungen hielt er sich fern; nur der jüngeren Liedertafel trat er sofort, nachdem sie 1819 durch B. Klein, L. Rellstab und L. Berger gestiftet worden war, als Mitglied bei und hat für sie einige leider nicht mehr vorhandene Männerchöre komponiert.

Von seinen älteren Freunden hatte Hoffmann in Berlin nur Hitzig gefunden, der ebenso wie Hoffmann, nachdem er seine Staatsstellung verloren, sich eine eigene Existenz zu gründen versucht hatte. Er war bei diesem Bestreben glücklicher als Hoffmann gewesen: durch umsichtige Leitung hatte er die Buchhandlung, die er in Berlin errichtet, in die Höhe zu bringen und ihr einen bedeutenden Umfang zu sichern gewußt. Jetzt trat auch er wie Hoffmann wieder in das Kammergericht ein. Sobald Hoffmann in Berlin eingetroffen war, versuchte Hitzig, ihn mit den bedeutendsten Männern, welche Berlin damals aufzuweisen hatte, bekannt zu machen. Gleich am Tage nach Hoffmanns Ankunft veranstaltete er ein Diner, an welchem außer Hoffmann Fouqué, Chamisso, Tieck, Bernhardi, Franz Horn und der Maler Veith

teilnahmen. Von allen diesen Männern trat Hoffmann nur Fouqué und Chamisso freundschaftlich näher. Brachte er schon ohnehin dem Dichter des Zauberringes und der Undine wie dem des Peter Schlemihl aufrichtige Verehrung entgegen, so mußten ihn die liebenswürdige Ritterlichkeit und Offenheit Fouqués, zu dem sich nähere Beziehungen ja schon durch die gemeinschaftliche Arbeit an der Oper ergaben, ebenso wie die treuherzige Biederkeit Chamissos doppelt anziehen, und diese selbst haben ebenfalls bald an Hoffmann Gefallen gefunden. Sie kamen denn auch in Berlin wiederholt zusammen, und mehrfach suchte Hoffmann Fouqué auf dessen Landsitz Nennhausen auf, wo er in der gastfreundlichen Familie des Dichters schöne und von Beiden in der Erinnerung dankbar bewahrte Stunden verlebte.

Dagegen scheint irgend welcher näherer Verkehr zwischen Hoffmann und Tieck, der freilich damals nur verhältnismäßig kurze Zeit in Berlin sich aufhielt, nicht zu stande gekommen zu sein. Auch Clemens Brentano ist zwar wiederholt mit Hoffmann zusammengekommen, doch hat die persönliche Begegnung zu einem dauernden Verhältnis nicht geführt, zumal ja Brentano ebenfalls schon 1817 Berlin verließ. Merkwürdigerweise scheint auch eine persönliche Berührung zwischen Hoffmann und Achim von Arnim überhaupt nicht stattgefunden zu haben. Ebensowenig lassen sich übrigens Einwirkungen Arnims auf Hoffmanns dichterische Thätigkeit nachweisen.

Sehr schnell dagegen und mit unmittelbarer Hingebung schloß sich Hoffmann an Ludwig Devrient an, den er bald nach seiner Ankunft in Berlin kennen lernte. Während er sich sonst davor hütete, Freunde, die er im späteren Leben gewonnen, anders als mit Sie anzureden, drängte sich ihm das vertrauliche Du schon in der ersten Zeit seines Verkehrs mit Devrient über die Lippen — ein Zeichen, wie bald das Verhältnis zu dem neu gewonnenen Freunde sich zu inniger Herzlichkeit gestaltete. Was Hoffmann so unwiderstehlich zu Devrient hinzog, war aber nicht bloß seine aufrichtige Achtung vor Devrients großen künstlerischen und menschlichen Eigenschaften, sondern es beruhte auf einer tiefen Verwandtschaft beider Naturen. Auch Devrients künstlerische Persönlichkeit weist die scharfen Gegensätze auf, die uns bei Hoffmann entgegentreten: die Kraft seines Talentes offenbarte sich auf der einen Seite in der Darstellung des Dämonischen, Unheimlichen, über die menschlichen Verhältnisse Hinauswachsenden, auf der anderen Seite in der Erfassung des Komischen; Gestalten, in denen weder die eine noch die andere Stimmung anklang, vermochte

er in den meiſten Fällen nicht mit der ihm ſonſt eigentümlichen Kraft zu durchdringen. Erwägt man dieſe Übereinſtimmung der künſtleriſchen Neigungen, ſo erklärt es ſich, warum die beiden Männer ſo ſchnell und innig ſich befreundet haben. Thatſächlich hat Hoffmann mit keinem ſeiner Berliner Freunde ſo viel verkehrt wie mit Devrient, denn faſt allabendlich kamen ſie in der Weinſtube von Lutter und Wegener zuſammen, wo ſie meiſt noch der frühe Morgen bei eifrigem Geſpräch ſah.

Um dieſe Abende bei Lutter und Wegener hat ſich noch bei Hoffmanns Lebzeiten in der Berliner Lokaltradition ein Kreis von Mythen gebildet, der im einzelnen nicht mehr zu kontrollieren iſt. Ein unparteiiſcher Beurteiler wird von derartigen Erzählungen, die zum Teil unſicheren Erinnerungen gelegentlicher Teilnehmer der Hoffmannſchen Tafelrunde, zum Teil aber auch elendem Klatſch ihren Urſprung verdanken, nur das als wahrſcheinliche Thatſache hinnehmen können, was mit Hoffmanns ſonſtigem Weſen in Einklang zu bringen iſt. So wird man ohne weiteres zugeben können, daß Hoffmann unangenehme Leute, die ſich ihm in der Weinſtube zu nähern ſuchten, durch Myſtifikationen oder bitteren Spott vertrieb; es wird ferner nicht ganz abzuweiſen ſein, daß er gegen manche künſtleriſche Perſönlichkeiten, die ihm in irgend einer Weiſe unſympathiſch waren, die Tafelrunde einzunehmen wußte. Aber ſchon derartigen Berichten gegenüber iſt die größte Vorſicht geboten, da die uns überkommenen Nachrichten immer nur von den angeblich durch Hoffmann oder auf Hoffmanns Betreiben Gekränkten und deren Freunden herrühren, während die Zeugniſſe von Hoffmann und ſeinen Freunden fehlen.

Beſſer jedenfalls als alle anekdotenhaften Züge kann uns über die Art, in der Hoffmann mit Devrient ſich bei Lutter und Wegener zu unterhalten pflegte, ein Werk unterrichten, deſſen Ausführung in die erſten Zeiten ſeiner Freundſchaft mit Devrient fällt. Zu dem Geſpräch: Seltſame Leiden eines Theaterdirektors, einem ebenſo anſpruchsloſen als liebenswürdigen Werkchen, hatten Hoffmanns Erlebniſſe am Bamberger Theater ihm den Stoff geliefert. Die Entſtehungszeit iſt nicht ganz leicht zu beſtimmen; die Idee iſt ſchon in Bamberg entſtanden, wo auch einige Bruchſtücke bereits niedergeſchrieben wurden; ausgearbeitet iſt das Ganze ſicher nicht ſpäter, als in den erſten Jahren ſeines Berliner Aufenthaltes. Der Theaterdirektor, der ihm als Vorbild des einen der beiden ſich unterhaltenden Theaterdirektoren nach ſeinem eigenen Bekenntnis vorſchwebte, war offenbar Holbein; auch ſonſt ſind Bamberger Theaterverhältniſſe und Perſönlich-

keiten nachweislich darin verarbeitet. Dagegen soll zu dem Eingange des Gespräches die Weigerung des Bassisten Fischer, in Hoffmanns Undine eine Partie zu übernehmen, die Veranlassung gegeben haben; ist dies wirklich der Fall, so müssen wir uns über Hoffmanns heitere Selbstironie freuen und können um so weniger einem recht unglaubwürdigen Bericht trauen, nach welchem Hoffmann den Sänger um dieser Angelegenheit willen mit unauslöschlichem Hasse verfolgt und schließlich aus Berlin vertrieben haben soll. — In den „seltsamen Leiden" haben wir wieder die Technik des Gespräches, wie Hoffmann sie aus Rameaus Neffen gelernt, aber vertieft und selbständig weiter entwickelt hatte. Zunächst erhalten wir eine epische Einleitung, die einerseits dazu dient, uns ein Interesse an den beiden Unterrednern einzuflößen, andererseits aus ihrem Charakter die Möglichkeit der nachfolgenden Betrachtungen zu motivieren. Das Gespräch steigt von leichteren Bemerkungen über das Bühnenwesen allmählich zu ernsteren dramaturgischen Fragen auf, um zuletzt wieder mit dem anmutig zugespitzten Schlusse in den Ton des Anfangs einzulenken. Während im Eingange meist von den Unarten und Grillen, sowie von den guten Seiten des Komödiantenvölkchens die Rede ist, obgleich auch hier schon sehr einsichtige Bemerkungen allgemeiner Natur eingeflochten werden, hören wir später ganz ausgezeichnete Auseinandersetzungen über das Verhältnis der Darstellung zum Kunstwerk, über die Natur des Dramas selbst, über Shakespeare, Gozzi und Schiller. Wie schön ist z. B. der Vergleich zwischen Othello und dem Geizigen durchgeführt und darauf hingewiesen, wie sich in den beiden Stücken eine Leidenschaft aus dem Innern heraus bis zu furchtbarer Höhe steigert, nur daß sie in dem einen Falle tragisch, in dem anderen komisch aufgefaßt ist. Die Worte, die über Shakespeare und die Darstellung Shakespearischer Stücke gesprochen werden, gehören ebenso wie die Beobachtungen über Deklamation, Darstellung und Dekorationen mit zu dem Geistvollsten, was Hoffmann geschrieben hat. Charakteristisch ist seine Stellung Schiller gegenüber, dessen Größe er zwar bewundernd anerkennt, an dem er aber die allzu stark hervortretende Rhetorik tadelt, und mehr noch das Unheil, das diese bei Schillers unmittelbaren Nachahmern angerichtet hat. Daß Hoffmann bei seiner ganzen Auffassung der dramatischen Kunst und ihrer Darstellung die klassizistische Richtung des Weimarer Theaters nicht billigen konnte, liegt auf der Hand, und er verurteilt daher auf das schärfste die Weimarer Einrichtung von Romeo und Julia, sowie Schillers Bearbeitung der Turandot.

So etwa wie hier die beiden Theaterdirektoren miteinander reden, werden wir uns das Gespräch zwischen Hoffmann und Devrient zu denken haben, wenn störende Elemente ihnen fern blieben. Es konnte gewiß nicht fehlen, daß Hoffmann über vieles, was ihn an Persönlichkeiten und Verhältnissen unsympathisch berührte, dem Freunde sein Herz ausschüttete und, wie es nun einmal in seiner Art lag, mit bitterer Ironie darüber herfiel; es ist aber ebenso sicher, daß derartige Bemerkungen eben nur eine Seite der Unterhaltung und gewiß nicht die hauptsächlichste ausgemacht haben werden. Wie in den „seltsamen Leiden" werden die Freunde von den persönlichen Angelegenheiten zu der Erörterung namentlich künstlerischer Fragen übergegangen sein, und die Rolle, die Devrient an dem betreffenden Abende gerade gespielt hatte, wird ihnen Gelegenheit zu einem Gedankenaustausch gegeben haben, der, vielleicht vom Technischen und von schauspielerischen Einzelheiten ausgehend, schließlich zu den höchsten Problemen der dramatischen Kunst sich erhob.

Sind wir für die Worte, die in der Weinstube von Lutter und Wegener gesprochen worden sind, auf allerdings sehr wahrscheinliche Vermutungen angewiesen, so hat Hoffmann selbst dagegen die Gespräche festgehalten, die in einem anderen, freilich viel zahmeren Freundeskreise, gewechselt wurden. Schon während seines zweiten Berliner Aufenthaltes war Hoffmann mit einem Freunde Hitzigs, dem Arzt Koreff, bekannt geworden; jetzt lernte er den ebenfalls mit Hitzig befreundeten Contessa kennen. Wer heute das Bild Contessas betrachtet, der muß das altväterische Gesicht mit dem gutmütigen, schalkhaften Lächeln unwillkürlich liebgewinnen, und auch in Contessas verschollenen Schriften wird er manches Schöne finden, das die Vergessenheit, der es anheimgefallen ist, nicht verdient. In der holzschnittartigen Manier, in welcher Contessas Erzählung: Meister Dietrich (1809) das Schicksal eines frommen Malers erzählt, der durch den Satan in Schuld und Sünde verstrickt wird, aber endlich doch noch seine Seele rettet, in dem guten Humor, der über der Novelle: Magister Rößlein (1810) liegt, mußte Hoffmann etwas seiner dichterischen Art Verwandtes erkennen, und so sind denn die beiden trotz der Grundverschiedenheit ihres Charakters schnell einander nähergetreten, wie denn auch in Contessas Arbeiten bald nach dem Zustandekommen ihrer Freundschaft Hoffmanns Einfluß nicht zu verkennen ist. Ein glänzenderer Geist war Koreff, nach Veranlagung und Temperament Hoffmann wesensverwandt. Zwar seine dichterischen Versuche verraten keine irgendwie

hervorstechende Eigenart und können in dieser Beziehung mit Contessas Arbeiten den Kampf nicht aufnehmen, aber als Persönlichkeit muß er von außerordentlich anregender Kraft gewesen sein. Mit reichen Kenntnissen verband er einen ungemein regsamen Geist und wußte, stets lebendig und witzig, allen seinen Äußerungen den Stempel der Originalität aufzuprägen. Durch diese persönlichen Eigenschaften gelang es ihm auch, in der Umgebung des Staatskanzlers Hardenberg eine einflußreiche, viel beneidete Stellung zu gewinnen. Außer seiner lebhaften Anteilnahme an Poesie und Musik verknüpfte ihn mit Hoffmann noch besonders die gemeinsame Neigung für das Geheimnisvolle, die Nachtseite der Natur, sowie das Interesse für die Versuche, den Magnetismus auch für die ärztliche Wissenschaft nutzbar zu machen. Hitzig, der Hoffmann von dem Verkehr in der Weinstube abzuziehen wünschte, wußte es zu veranstalten, daß Contessa, Koreff und er sich allwöchentlich einmal abends mit Hoffmann in dessen Wohnung zusammenfanden. Diese Abende, die nach dem katholischen Heiligen des Eröffnungstages den Namen Serapionsabende führten, vereinigten in den ersten Jahren von Hoffmanns Berliner Zeit die Freunde, zu denen sich zuweilen noch andere willkommene Gäste, so Fouqué und Oehlenschläger, hinzufanden, regelmäßig in gemütlichem Gespräche und in gegenseitiger Mitteilung dichterischer Arbeiten. In seinen Serapionsbrüdern hat Hoffmann von diesen Unterhaltungen ein zweifellos dichterisch idealisiertes und abgerundetes, aber in der Hauptsache treues Bild entworfen. In diese Gespräche hinein hat Hoffmann nun die Erzählungen gestellt, die fast sämtlich in seiner Berliner Zeit, d. h. in den Jahren 1816—1820, geschrieben sind. Da der Dichter bei einer derartigen Einkleidung das Recht hat, zu verlangen, daß seine Anordnung maßgebend bleibt, so wollen auch wir von den in den Serapionsbrüdern gesammelten Novellen jede an der Stelle betrachten, die der Dichter ihr innerhalb der Reihenfolge angewiesen hat.

Die Serapionsbrüder.

Kam in den Elixieren des Teufels nur eine Seite der dichterischen Individualität Hoffmanns zum Ausdruck, so weisen dagegen die in den vier Bänden der Serapionsbrüder (1819—21) vereinigten Erzählungen alle die eigentümlichen, zum Teil gegensätzlichen Eigenschaften auf, welche bei Hoffmann Poesie und Leben beherrschten. Ebenso wie Klein Zaches und Kater Murr zeigen sie uns ferner, wenn auch nicht alle Novellen an Wert einander gleichstehen, Hoffmann auf der Höhe seines Schaffens. Gleich die erste Erzählung, Rat Krespel, gehört zu den tiefsten Leistungen Hoffmanns; es ist in der ganz kurzen Charakterstudie dem Dichter gelungen, uns auf die eigentümlichste Weise zu bewegen. Das erklärt sich einmal daraus, daß Hoffmann wiederum ein Stück seines eigenen Selbst in die Figur des Krespel hineingelegt hat, wie denn ganz unzweifelhaft Krespels seltsam verschnörkelte Natur der des Dichters nachgebildet ist und auch kleine Einzelzüge aus Hoffmanns Wesen in die Gestalt hineingeflossen sind. Andererseits aber ist es das tiefe Problem, das Hoffmann angeschlagen hat und das er, trotzdem es mehr andeutend behandelt als wirklich ausgeführt wird, doch ergreifend zu gestalten weiß. Krespels Tochter Antonie, aus einer Ehe Krespels mit einer italienischen Sängerin, besitzt eine wunderbare, tief ins Herz dringende Stimme, aber ein frühzeitig in ihr ausgebildetes Brustleiden muß ihr bald den Tod bringen, falls sie nicht jedes Gesanges sich enthält. Krespel muß deshalb in Antoniens Lebensglück zerstörend eingreifen und ihre geplante Ehe mit einem jungen Komponisten verhindern, da er weiß, daß dieser doch der Versuchung nicht würde widerstehen können, Antonie wenigstens seine eigenen Kompositionen singen zu lassen. Aber der leidenschaftlich der Musik ergebene Krespel kämpft auch selbst einen schweren Kampf zwischen seiner Kunstbegeisterung und dem Wunsche, Antonie am Leben zu erhalten. Von diesem Seelenkampfe ist nirgends mit ausdrücklichen Worten die Rede; wir erkennen ihn aber aus dem inneren verzehrenden

Schmerz, der Krespel beherrscht und der um so grauenhafter erscheint, als er sich unter einer grotesken Art des Auftretens, einer exaltierten Lustigkeit, verbirgt. Es ist rührend, wie das innige Gefühl, das Krespel trotz dieser fratzenhaften Außenseite erfüllt, doch diese Decke hin und wieder sprengt und in tiefen Tönen echter Leidenschaft von dem Kampfe Zeugnis ablegt, der sein Inneres bewegt.

Die Erzählung: Die Fermate ist zwar äußerlich durch ein Bild angeregt, entlehnt aber ihren Stoff zweifellos, ähnlich wie das Majorat, den ältesten Erfindungen Hoffmanns. Jugenderlebnisse und Wünsche sind in diesem Stücke poetisch verdichtet worden; es ist schon wiederholt darauf hingewiesen, daß Hoffmann nach einem freien Künstlerleben sich sehnte, wie er es den Erzähler und Helden mit den beiden italienischen Sängerinnen führen läßt. Vielleicht hat ihm auch seine Reise von Leipzig nach Dresden manche Anregungen im einzelnen gegeben; der Name der einen der beiden Sängerinnen: Lauretta ist der von Hoffmann rezensierten Oper Fioravantis: I virtuosi ambulanti, die ja ebenfalls im Stoff manche verwandten Züge bietet, entlehnt. Aber noch ein anderes Motiv spielt mit hinein: der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, der bereits berührte Gedanke, wie gefährlich es für den Künstler ist, wenn er das Feuer der Liebesleidenschaft, die den Funken der heiligen Kunst in ihm entzündet, in die Prosa des Ehestandes umsetzen will. Dieser Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit ist uns schon in der Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde begegnet, er ist am vollendetsten im Artushof behandelt. In der vorliegenden liebenswürdig und anmutig erzählten Novelle spitzt sich auf ihn nur der Schluß zu.

Eine liebenswürdige und schalkhafte Heiterkeit schwebt auch über der Novelle: Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde, einer ganz ausgezeichneten Erzählung. Zwar kann Hoffmann auch hier seine Vorliebe für die Nachtseite des Lebens nicht verleugnen, aber die spukhaften Erscheinungen, die hereinspielen, und die Einführung eines Wahnsinnigen — beide Erfindungen sind höchstwahrscheinlich durch ein Abenteuer angeregt, das Tieck gerade damals unmittelbar nach seiner Ankunft in Berlin erlebt zu haben glaubte — dienen eigentlich mehr dazu, den heiteren und gemütlichen Ton der Erzählung noch stärker hervortreten zu lassen. Zwei Vorzüge der Novelle drängen sich dem Leser sofort auf: einmal wiederum die Kunst, mit der die seltsamen Verschlingungen, in die der Zufall die Freunde verstrickt, wiedergegeben werden, und dann die Art, in der Hoffmann Stimmungen in Worte umzusetzen versteht. Die Kunst, mit der er sonst Wirkliches

und Wunderbares ineinander fließen läßt, hat der Dichter hier darauf verwendet, unwahrscheinliche, aber doch im Leben häufig sich bietende Verwickelungen so vor uns sich abspielen zu lassen, daß sie uns als etwas ganz Selbstverständliches erscheinen. Mit der gleichen Kraft führt er uns in Stimmungen hinein. Er weiß das friedliche Behagen, das zuerst über dem Zusammensein der Freunde liegt, ebenso sicher zu vergegenwätigen wie die Verdrießlichkeit, die sich ihrer nachher bemächtigt; und wie treffend ist das Dumpfe, Muffige, Altjüngferliche in der Wohnung der seligen Tante Alexanders in Schilderung und Worten wiedergegeben!

Auf der gleichen künstlerischen Höhe steht die Erzählung: Der Artushof, in welcher Danzig den Schauplatz bildet. Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit beherrscht das Stück, aber in ganz eigentümlicher Weise; wie so häufig bei Hoffmann wird der Gedanke ausgesprochen, daß der Künstler es nicht versuchen soll, das Frauenideal, das ihn zu künstlerischem Schaffen begeistert, in die klägliche Existenz des irdischen Augenblickes herabzuziehen. Aber während dieser Konflikt in der Erzählung: Die Jesuiterkirche in G. tragisch ausgeht, führt er hier zu einem versöhnenden Abschlusse, freilich nicht, ohne daß dieser mit scharfer Ironie gewürzt wäre. Zu der Erfindung mag wiederum Tiecks Sternbald die erste Anregung gegeben haben; bei Tieck besucht Sternbald auf seiner Reise einen Großkaufmann, der ihm den Rat giebt, die Kunst mit dem Geschäfte des Kaufmannes zu vertauschen. Bei Hoffmann soll der junge Kaufmann Traugott mit seinem Gelde sich an der Handlung des reichen Handelsherrn Elias Roos beteiligen und dessen Schwiegersohn werden; aber Traugott empfindet einen tiefen Widerwillen gegen den ihm aufgedrungenen Beruf, gegen die philisterhafte Umgebung, in die er durch diesen für immer gebannt sein soll, und gegen seine alltägliche Braut; mit unwiderstehlicher Gewalt zieht es ihn zur Malerei hin, eine Neigung, zu der ein altes Bild im Artushofe den ersten Keim in seine Seele gesenkt hat. Natürlich erscheint Traugotts Treiben und Benehmen seiner ganzen Umgebung thöricht und aberwitzig; es ist, wie man sieht, der gleiche Gegensatz wie im goldenen Topf, aber das Wunderbare fehlt hier ganz; an dessen Stelle ist die phantastische, aber nicht unmögliche, Erfindung getreten, daß Traugott die Gestalten des Bildes plötzlich vor sich sieht; ein alter Maler und seine Tochter, beide den Figuren auf dem Bilde sprechend ähnlich, treten in sein Leben, und das Mädchen, das er freilich erst spät als solches erkennt, da der

Alte es aus Furcht vor einer alten Prophezeiung in Männerkleider gesteckt und für einen Jüngling ausgegeben hat, wird sein Ideal, das ihn endgültig von der prosaischen Beschäftigung losreißt und ihn der Kunst in die Arme führt. Als sie dann plötzlich Danzig verläßt, sucht er sie überall und findet endlich in Italien ein ihr ganz ähnliches Mädchen; dieses wird später sein Weib, zumal die Überzeugung in ihm immer lebendiger wird, daß die Geliebte mehr als ein geistiges Bild, denn als ein menschliches und zu besitzendes Wesen in seinem Innern lebt; und diese Überzeugung wird in ihm schließlich allerdings nicht ohne wilden, schneidenden Schmerz zur Gewißheit, als er erfährt, daß das ursprünglich romantische Geschick der Tochter des alten Malers in einer prosaischen Ehe seinen Abschluß gefunden hat. Erinnert dieser Schluß an den goldenen Topf, so ähnelt die Erzählung dem goldenen Topf auch darin, daß die Gestalten aus dem Lebenskreise, dem Traugott sich schließlich entwindet, auf das lebendigste vergegenwärtigt sind; vor allen Dingen gilt das von dem mit sehr glücklichen und ergötzlichen Zügen ausgestatteten Handelsherrn Elias Roos, in zweiter Linie aber auch von einem possierlichen Makler, der seine Börsensprache auf alle Verhältnisse des menschlichen Lebens anwendet.

Ein Stück dieses Gegensatzes von Ideal und Leben hat Hoffmann auch in die Geschichte von dem Bergmann in Falun hineingetragen, die er aus Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften kennen lernte. Freilich tritt dieser Gegensatz erst am Schlusse deutlich hervor: Der Held der Erzählung: Die Bergwerke von Falun, Elis Froböm, ist mit einem holden Mädchen verlobt, an dem er mit ganzer Seele hängt, aber seit ihn eine gespenstische Gestalt im Innern der Erde auf die geheimen Kräfte, die in den Tiefen verborgen sind, hingewiesen und die Liebe zu ihnen in ihm entzündet hat, glaubt er, unermeßliche Herrlichkeit in den Gängen und Schachten vor sich ausgebreitet zu sehen; ja es ist ihm, als wäre er in zwei Hälften geteilt und als stiege sein besseres, eigentliches Ich in die Tiefe hinab, während er über der Erde nur sein düsteres Lager suche. Dieser Zwiespalt reißt ihn schließlich ins Verderben; am Morgen seines Hochzeitstages fährt er allein in den Schacht, um ein kostbares Gestein zu suchen, dessen Fundort ihm im Traum aufgegangen; dabei wird er verschüttet und erst fünfzig Jahre später, im Vitriolwasser liegend und durch dasselbe wunderbar erhalten, wieder aufgefunden. Die Grundzüge der dieser Entwickelung des Helden vorausgehenden Darstellung sind offenbar durch die Erzählung des alten Bergmannes

im fünften Kapitel des ersten Teiles von Novalis' Heinrich von Ofterdingen angeregt. Die Wanderung Elis Froböms nach Falun, der Empfang, der ihm dort zu teil wird, das Verhältnis zu Pehrson Dahlsjö und die Thatsache, daß dieser ihm zuletzt seine Tochter zur Frau giebt — alles dies findet sich schon bei Novalis vorgebildet. An künstlerischer Vollendung reicht die Novelle an die übrigen gleichzeitig entstandenen nicht heran; das liegt an einem gewissen sentimentalen Tone, der über der ganzen Darstellung ausgebreitet ist und Hoffmann schlecht zu Gesichte steht, weniger an der Ausarbeitung, auf die der Dichter viele Mühe verwendet hat. Die Sorgfalt der Arbeit zeigt sich sowohl in der eingehenden Vergegenwärtigung und Ausmalung des Schauplatzes der Handlung, als auch in der Charakteristik des Haupthelden: von vornherein ist der zartfühlende, tiefsinnige Jüngling so gezeichnet, daß uns der Konflikt, den der Dichter in seine Seele hineingelegt hat, glaublich wird, so wenig er auch mit der Empfindungsweise der niederen Volksschichten, aus denen Elis Froböm hervorgeht, übereinstimmt.

Daß ein nicht phantasieloses Kind sehr häufig das Märchenhafte in das Leben hineinversetzt und eine Verschmelzung von Poesie und Leben, wie Hoffmann sie für sich anstrebte, in dem Empfindungsleben des Kindes bereits vorhanden ist — dieser richtige Gedanke liegt Hoffmanns: Nußknacker und Mausekönig zu Grunde. Die Dichtung ist kein Kindermärchen, allenfalls könnte man das eingeschobene Märchen von der harten Nuß, wenn man von einigen ironischen Schnörkeln absieht, als ein solches bezeichnen. Das ganze Werk bietet indessen, wenn man von seiner Bezeichnung als Märchen absieht, ganz vortreffliche und fein beobachtete Einzelzüge, und das Grotesk-Komische der ganzen Erfindung wird durch diese Einzelzüge auf das wirksamste festgehalten und unterstützt. Als poetische Kindesnatur, in deren Seele die Phantasie sich ein eigenes glänzendes Reich baut, und die dieses glänzende Reich nun auch in der sie umgebenden Außenwelt zu schauen glaubt, erscheint die kleine Marie, und der, der diese poetische Natur in Marie erkennt und zu nähren sucht, ist Hoffmann, denn es kann kein Zweifel sein, daß Hoffmann in dem Obergerichtsrat Drosselmeier sich selbst gezeichnet hat; nicht allein, daß Hoffmanns Verkehr mit den Kindern Hitzigs, der ihn zum Abfassen des Märchens veranlaßte, in dem Verhältnis Drosselmeiers zu des Medizinalrats Kindern geschildert ist, auch die charakteristischen Züge aus Hoffmanns Wesen kehren in dem Obergerichtsrat Drosselmeier wieder.

Im Anschluß an Wagenseils Bericht von der Meistersinger holdseliger Kunst, aber mit selbständiger Ausgestaltung der Andeutungen des alten Nürnbergers, schildert die Erzählung: Der Kampf der Sänger den Sängerkrieg auf der Wartburg. Hoffmann kam es dabei hauptsächlich darauf an, den Gegensatz zwischen dem im Innern zerrissenen Heinrich von Ofterdingen und dem vom Funken der himmlischen Kunst entzündeten Wolfram von Eschenbach herauszuarbeiten. Beide lieben ein und dieselbe Frau, und wie es Heinrich von Ofterdingen gelingt, durch seine Gesänge, aus denen die glutvollste Liebe in üppigen Tönen spricht, zunächst den Beifall der übrigen Sänger zu gewinnen, so weiß er auch durch seine Lieder die Geliebte so zu berücken, daß sie sich in unwiderstehlichem Zwange zu ihm hingezogen fühlt, bis Wolframs reines Lied, das auch die mit Heinrich von Ofterdingen verbündeten dämonischen Gewalten in die Flucht schlägt, den Zauber löst und die Geliebte sich selbst und Wolframs Liebe zurückgiebt. Diese Intentionen selbst sind klar, die Gestalten aber treten nicht so plastisch wie sonst bei Hoffmann heraus; auch fällt der Schluß, in welchem berichtet wird, wie auch Heinrich von Ofterdingen sich schließlich von dem Banne der unheilvollen Mächte losmacht, aus der ganzen Anlage der Erzählung heraus und nimmt sich wie ein störendes Anhängsel aus.

Noch in Leipzig verfaßt ist das Fragment: Die Automate, welches sich ganz auf geheimnisvollen psychischen Beziehungen und Ahnungen aufbaut, ohne daß es Hoffmann hier gelungen wäre, unser Interesse für die seltsame Handlung wirklich zu fesseln; doch finden sich in den Gesprächen der beiden Freunde manche feine Bemerkungen über die Fragen aus dem Anschauungskreise, aus dem die Erzählung erwachsen ist.

Von der hellsten Seite zeigt sich dagegen Hoffmanns Erzählertalent in der Novelle: Doge und Dogaressa. Das Geschick des Dogen Marino Falieri ist hier mit eigenen freien Erfindungen verknüpft. Der Stoff hätte wohl zu leidenschaftlich bewegter Darstellung Veranlassung geben können, aber Hoffmann scheint absichtlich die Farben etwas abgetönt zu haben, und er erzielt gerade dadurch eine größere Wirkung. Die Erzählung enthält eine Reihe vortrefflich charakterisierter Gestalten: der stolze, vom Alter aber bereits etwas unzulänglich und durch seine verspätete Liebe zum eitlen Geck gewordene Doge; seine junge Gemahlin, die unschuldige und schöne Annunziata; der Ruderknecht Antonio, in dem die Pest die Erinnerungen an sein früheres Leben

ausgelöſcht hat, ſo daß erſt der Anblick Annunziatas, die ihn ſchon in der Kindheit zur Liebe entzündet, die früher erlebten Vorgänge wieder in ihm wachruft und ihn aufs neue zur Liebesleidenſchaft fortreißt, bis er ſchließlich mit der Geliebten zuſammen den Tod in den Wellen findet; ferner die alte, hexenhafte, aber treue und gute Wärterin Antonios: alle dieſe Geſtalten ſind ſcharf und individuell gezeichnet und fügen ſich, ſoweit ſie der erfundenen Handlung angehören, ſehr glücklich in den geſchichtlichen Rahmen ein. Dazu kommt, daß wiederum der Schauplatz der Handlung ſehr anſchaulich geſchildert iſt, wodurch die Erzählung an Einheitlichkeit und unmittelbarer Wirkung viel gewinnt. Die Novelle iſt eine Rahmenerzählung. Hoffmann hatte die erſte Anregung durch ein in der Berliner Kunſtausſtellung befindliches Bild von Kolbe erhalten, und er hat der Geſchichte daher eine ähnliche Einkleidung wie der Fermate gegeben.

Ebenſo wie Doge und Dogareſſa, ſo iſt auch „Meiſter Martin der Küfner und ſeine Geſellen“ durch ein Bild Kolbes angeregt worden. Auch dieſe Erzählung gehört zweifellos zu dem Beſten, was Hoffmann geſchaffen, und zwar gilt dies Lob ſowohl der Charakteriſtik der einzelnen auftretenden Geſtalten als dem warmen und herzlichen Bilde, das der Dichter von dem alten Nürnberg entwirft. Am meiſten zieht uns Meiſter Martin ſelbſt an, der nach Ausſehen und Sinnesart wieder lebendig vergegenwärtigt iſt in ſeinem eigentümlichen Weſen, in dem ſich aufrichtige Güte und Herzlichkeit mit verletzendem Selbſtbewußtſein und ſchrullenhaften Vorſtellungen paaren. Der naive Stolz auf die Vortrefflichkeit ſeines Handwerkes und der Glaube an eine alte Prophezeiung bringen ihn zu dem Entſchluß, ſeine ſchöne Tochter keinem Anderen, als einen Küfer, zu geben, und an dieſem Gedanken hält er mit unerbittlichem Starrſinn feſt, ſo daß die Bewerber, der Maler Reinhold, der Gießer Friedrich und der Junker Konrad, als Küfer in Martins Dienſte treten, um Roſa zu erwerben. Dieſe drei Jünglinge ſind wiederum ihren verſchiedenen Individualitäten nach recht wirkſam gegeneinander gruppiert. Ähnlich wie bei Doge und Dogareſſa fügt ſich die im ganzen heitere Handlung ſo gut in das gemütliche Bild der charakteriſtiſchen Lebensäußerungen des alten Nürnberg ein, und über das Ganze verbreitet die Darſtellung einen ſo warmen und herzlichen Ton, daß wir einen durchaus einheitlichen und nirgends getrübten Eindruck erhalten.

Die als Märchen bezeichnete Erzählung: Das fremde Kind iſt wiederum kein Kindermärchen, ſondern eine geiſtvoll erſonnene und

namentlich in der ersten Hälfte lebhaft und anschaulich erzählte allegorische Dichtung. Der Grundgedanke erinnert an Nußknacker und Mausekönig: das poetische Gemüt des Kindes empfindet einen inneren Widerwillen gegen die kalte und tote Schulgelehrsamkeit. Der Repräsentant dieser Poesie, die in der Kinderseele schlummert, ist das fremde Kind, das aus einem unbekannten und nicht zu findenden Lande, wo seine Mutter als Königin über ein Reich voll Glanz und Pracht herrscht, kommt und die beiden Kinder des armen Barons besucht. Daher weiß es nicht nur den Vertreter der aufgeblasenen Schulgelehrsamkeit in die Flucht zu schlagen, sondern es tröstet und erhebt auch die Kinder in ihrem schweren Unglück und ist ihnen im späteren Leben ein treuer Begleiter.

Ein ältere, aber nicht selbständige märkische Geschichtsquelle, das Microchronicon marchicum von Haftitius, hat Hoffmann einige Züge zu der kleinen Erzählung vom Teufel in Berlin geliefert; durch sie ist auch die ausgezeichnete Erzählung: Die Brautwahl angeregt worden. Aus dem Microchronicon lernte Hoffmann die beiden eigentümlichen Berliner Gestalten des 16. Jahrhunderts kennen, den jüdischen Münzmeister Lippold und den begabten, gedankenreichen Alchymisten Leonhard Thurneysser. Um beide hatte die Sage frühzeitig ihren Schimmer gewoben; es lag daher für Hoffmann nahe, sie nach seiner Weise wieder lebendig werden zu lassen. So erscheinen Beide denn in dem beginnenden neunzehnten Jahrhundert in Berlin. Leonhard Thurneysser ist der Freund des Vaters eines jungen Malers gewesen; dieser liebt ein Mädchen, das von ihrem Vater, dem Kommissionsrat Voßwinkel, einem alten närrischen Pedanten, dem Kanzleisekretär Tusmann, versprochen ist, dem Turneysser nun die Braut für seinen jungen Freund abjagen will. Ohne diese Voraussetzungen irgendwie anzudeuten, zeigt uns das erste Kapitel unmittelbar, wie der unheimliche Goldschmied Leonhard den geheimen Kanzleisekretär zum ersten Male in seine Kreise zieht und ihn auffordert, mit ihm in eine Weinstube auf dem Alexanderplatz zu kommen, wo sie Lippold treffen. Der Gegensatz zwischen den beiden Spukgestalten und dem ergötzlichen Tusmann ist von vortrefflicher Wirkung: Leonhard Thurneysser voll imponierender Würde und trotz des freundlichen Tones, den er Tusmann gegenüber zuerst anschlägt, durch seine Art zu sprechen und sich zu benehmen, unheimlich und schauerlich; der alte Lippold, der nur hin und wieder in das Gespräch der Beiden einige heftige Bemerkungen hineinkrächzt; schließlich der

verkörperte Subalternbeamte selbst, der sich keinen Menschen ohne Titel denken kann und der daher den Goldschmied erst mit Herr Geheimrat und dann mit Professor anredet, aus Thomasius weitläufig seine Meinungen über den Ehestand auskramt und endlich, als ihm die beiden Unheimlichen durch ihre Zauberkünste das tiefste Entsetzen einjagen, mit den Worten auf die Straße springt: „Da will ich mich doch den hochzuverehrenden Herren lieber ganz gehorsam empfehlen!“ — das alles greift so wirksam ineinander und ist so lebendig erzählt, mischt ferner das Spukhafte so glücklich mit dem Drolligen und Grotesk-Komischen, daß der Leser ganz unwiderstehlich festgehalten wird. Die urwüchsige Kraft der Darstellung, wie sie aus diesem ersten Kapitel hervortritt, konnte freilich sich in der ganzen Novelle nicht festgehalten werden, und so kommt es, daß, mit dem Eingang verglichen, namentlich der letzte Teil der Erzählung etwas matt erscheint; gleichwohl sind auch die übrigen Partien reich an drolligen und grotesken Situationen, sie bringen noch andere gute Züge zur Charakteristik des armen Tusmann und führen immerhin noch eine so ergötzliche Gestalt ein, wie den Baron Bensch oder Dümmerl, den Neffen des alten Lippold. Auch die Lösung, die von dem Goldschmied nach dem Vorbilde der Kästchenscene im Kaufmann von Venedig herbeigeführt wird, führt noch zu einigen hübschen Erfindungen. Wenn ferner am Schlusse darauf hingewiesen wird, daß der in Italien weilende junge Maler seiner mit Hülfe Leonhards gewonnenen Braut sich immer mehr entfremdet und den Gedanken an eine Heirat immer weiter zurückschiebt, während seine Braut einen Juristen mit ihrer Hand zu beglücken gedenkt — wenn man also bedenkt, daß der ganze Aufwand von spukhaftem Treiben eigentlich umsonst gewesen ist, so erhält das Ganze den Charakter eines schnell vorüberrauschenden Schwankes, in dem auch das Wunderbare nur dazu dient, den kraftvollen Humor des Ganzen um so deutlicher hervortreten zu lassen.

Die Novelle: Der unheimliche Gast weist eine von Hoffmann selbst zugestandene starke Ähnlichkeit mit der bereits behandelten Erzählung: Der Magnetiseur auf; aber während der Magnetiseur in der gleichnamigen Erzählung dem Mädchen, das er umstrickt hat, den Tod bringt und die ganze Familie in Unglück und Verderben stürzt, geht die entsprechende Gestalt in dem unheimlichen Gast selbst zu Grunde. Auch darin ähnelt die Erzählung der früheren, daß uns zuerst das behagliche Leben geschildert wird, in die dann der unheim-

liche Gast zerstörend eintritt; die Schilderung, die am Schlusse dann wiederkehrt, gehört zu den gelungensten Partien der Novelle. Ähnlich wie der Magnetiseur, zerfällt auch der umheimliche Gast etwas in der Komposition: zuerst wird die Erzählung bis zu einem bestimmten Zeitpunkte geführt; dann bricht sie plötzlich ab, um in einer späteren Zeit wieder einzusetzen, und aus den Gesprächen der handelnden Personen erfahren wir, was inzwischen vorgegangen.

Wiederum eine der glänzendsten Leistungen Hoffmanns, man geht wohl nicht zu weit, wenn man sagt, der deutschen Novellistik überhaupt, ist das Fräulein von Scudery. In dem vorletzten Kapitel von Wagenseils Bericht von der Meistersinger holdseliger Kunst fand Hoffmann folgende Erzählung. An Ludwig XIV. gelangte eine Bittschrift in Versen, in der die nachts zur Geliebten schleichenden vornehmen Herren um Schutz gegen die in Paris überhandnehmenden Beutelschneider baten; hierauf erhielt der König ein von der Scudery verfaßtes anmutiges und mit allgemeinem Beifall aufgenommenes Gedicht, worin die Beutelschneider sich gegen die wider sie erhobenen Vorwürfe verteidigten; nach wenigen Tagen erschien ein Mensch in der Tracht der Beutelschneider bei der Scudery und ließ ihr durch ihre Kammerfrau als Dank der Beutelschneider für die geschickte Verteidigung ein kostbares Geschenk überreichen, das sich aber nachher als eine Gabe der Herzogin von Montausier herausstellte. Hoffmann wurde durch diese eigentümliche Erzählung, mehr aber noch durch die liebenswürdige, Ehrfurcht und Vertrauen zugleich erweckende Gestalt des Fräulein von Scudery angezogen, zumal ihm auch zu ihrer Charakteristik Wagenseil Züge lieferte, da dieser im ersten Kapitel seines Berichtes mit altfränkischer und treuherziger Naivetät von einem Gespräche berichtet, das er bei einem Besuche mit dem Fräulein von Scudery geführt habe. Aber eine Bande von Beutelschneidern konnte Hoffmann nicht brauchen; der außergewöhnliche Schritt der Liebhaber, sich um Schutz unmittelbar an den König zu wenden, mußte durch etwas ganz außerordentlich Entsetzliches, Bedrohliches, durch eine geheimnisvolle und unerklärliche, mit gewöhnlichen Mitteln nicht zu beseitigende Gefahr motiviert werden. Auf diesem Wege ist Hoffmann die Gestalt des René Cardillac aufgegangen. Auch hierfür hatte er ein gewisses Vorbild in der Geschichte von dem venetianischen Schuster, der allgemein für einen frommen und fleißigen Mann gehalten wurde, aber durch seine zur Nachtzeit ausgeführten Morde und Räubereien ganz Venedig in Furcht und Schrecken hielt. Aber gewöhnliche Raub-

sucht wie bei dem venetianischen Schuster, durfte unmöglich das treibende Motiv der Handlungsweise Cardillacs werden, und so erfand Hoffmann eine Motivierung, durch die die Gestalt über das Alltägliche hinaus in das Gebiet des Phantastischen gerückt wurde.

In einem Briefe, den Hoffmann in der Zeit der Abfassung des ersten Teiles der Elixiere des Teufels an den Buchhändler Kunz schrieb, erklärte er, er wolle das Leben eines Mannes schildern, „über den schon bei seiner Geburt die himmlischen und dämonischen Mächte walteten". Aber wozu Hoffmann bei der Gestalt des Medardus den ganzen Apparat von mystischen Zusammenhängen, Ahnungen und überirdischen Einflüssen nötig hatte, das vollzieht er für die eine Hälfte der Aufgabe hier mit den einfachsten und schlichtesten Mitteln auf dem Boden der Wirklichkeit. Auch René Cardillac gehört schon vor seiner Geburt den dämonischen Mächten an; ein unglückseliger Augenblick im Leben seiner Mutter zu der Zeit, da sie mit ihm schwanger ging, hat ihm als verhängnisvolles Erbteil die unvertilgbare und wahnsinnige Leidenschaft zu Gold und edlen Weinen eingeflößt. Dieser Hang macht ihn zum geschicktesten Goldschmiede seiner Zeit, dieser Hang treibt ihn zum Raube und Morde. Er kann die von ihm gefertigten Geschmeide nicht in den Händen Anderer sehen, und so weiß er, durch glückliche Umstände unterstützt, sich wieder in ihren Besitz zu setzen, indem er namentlich die Liebhaber, die nachts Schmuckgegenstände zu ihren Geliebten tragen, überfällt. Seine Schlauheit, die Thatsache, daß er allein steht und keine Mitwisser zu scheuen braucht, der Schrecken, der ohnehin schon in Paris durch unnatürliche Greuelthaten aller Art verbreitet war, — alles dies macht es ihm möglich, sein Wesen ungehindert zu treiben und die ganze Stadt in Furcht und Entsetzen zu halten. Die wahnsinnige Leidenschaft treibt ihn unwiderstehlich von Mord zu Mord, und er selbst weiß es, daß er ganz unter ihrem Banne steht. Darum weist er alle die Aufträge, welche ihm von Personen zugehen, die er hochschätzt, mit allen Zeichen des im Innersten aufgeregten Gemütes zurück, weil er fühlt, daß auch gegen diese von ihm verehrten Menschen sein Dämon ihm den Mordstahl in die Hand drücken würde. Mit der Sicherheit des Nachtwandlers geht er auf der Bahn des Verbrechens, bis er bei einem Mordversuch selbst den Tod findet. — Ausgezeichnet ist es Hoffmann wieder gelungen, in dem Äußeren Cardillacs die unheimlichen Mächte abzuspiegeln, von denen seine Seele hin- und hergeworfen wird; man glaubt, den gedrungenen

Mann mit dem gleißenden Antlitz und dem tückischen Blick aus kleinen, tief liegenden, grünen Augen vor sich zu sehen, der zwar zunächst, wenn er die geliebten Geschmeide abliefern muß, den Aufruhr seines Gemütes rückhaltlos kundgiebt, dann aber hinter der Biedermannsmaske und scheinbarer Lustigkeit die dunklen Rachepläne verbirgt, über denen sein Geist brütet.

Ruht nun unser Interesse einerseits auf dieser Hauptgestalt, so wird es andererseits durch das Geschick von Cardillacs Gesellen, Olivier Brusson, in Anspruch genommen. Olivier, der Bräutigam von Cardillacs schöner Tochter Madelon, ist durch ein unglückliches Zusammentreffen der Umstände in den Verdacht geraten, Cardillacs Mörder und Mitschuldiger an dessen Morden zu sein. Aus der gefährlichen Lage, in die er dadurch geraten ist, befreit ihn das Eintreten des Fräulein von Scudery, freilich erst nach langen Mühen, da erst allmählich der wahre Sachverhalt bekannt und dadurch Brussons Rettung ermöglicht wird. Diese allmähliche Aufrollung des unheilvollen Schicksals Cardillacs und der Gefahren, in die dadurch Olivier und Madelon verstrickt worden sind, ist mit großer Kunst gearbeitet. Schon das erste Auftreten Oliviers am Anfange der Erzählung erweckt in uns die Ahnung von etwas Ungeheurem, Bedrohlichem; die darauf folgende Erzählung von den in Paris verübten Unthaten, deren ausführliche Darstellung zur Motivierung der Thatsache, daß Cardillac allein so großen Schrecken verbreiten konnte, notwendig ist, verstärkt dies Gefühl in uns ebenso wie Cardillacs unheimliches Benehmen bei der Maintenon, bis dann aus der Verwirrung, die Cardillacs Tod hervorbringt, allmählich die düstere Wahrheit sich entwickelt und die Schuldlosen Rettung finden.

Indessen wir wandeln in dieser Novelle keineswegs immer im Dunkeln: das wohlthuendste Gegenbild zu René Cardillac bietet das Fräulein von Scudery selbst. In ihrer opferwilligen Hülfsbereitschaft, ihrer Anteilnahme an fremdem Leide, ihrer Liebenswürdigkeit und Anmut — Eigenschaften, die sie trotz ihres hohen Alters zieren — erscheint sie als eine nirgends durch vage Angaben, sondern überall durch lebendige Züge charakterisierte, ungemein sympathische und zugleich rührende Gestalt. Auch das Liebespaar Olivier und Madelon, obgleich es eine mehr passive Rolle spielt, hebt sich von dem düsteren Grunde wohlthuend ab: Madelon durch ihr unerschütterliches Vertrauen auf ihren Geliebten, Olivier durch den von selbstloser Liebe eingegebenen Entschluß, lieber zu sterben, als

durch das Geständnis der Unthaten Cardillacs das künftige Leben seiner Geliebten zu vergiften.

Mit einer anderen, aber häufiger vorkommenden dämonischen Leidenschaft beschäftigt sich die kurze, aber wohlgelungene Novelle: Spielerglück, zu der Hoffmann die Anregung durch das früher erzählte Erlebnis während seiner böhmischen Reise erhielt. In der Seele des Helden, des Chevalier Menars, tilgt die unselige Leidenschaft alles Edle und Gute nach und nach aus; eine Zeitlang scheint es zwar, als ob die Liebe zu seiner Frau ihn seinem besseren Selbst wiedergeben würde, aber die Spielwut gewinnt aufs neue Macht über ihn, und nun bringt er auch über seine unschuldige Gemahlin Kummer und Leid, das sie bald in den Tod stürzt. Diese Geschichte hat der Dichter nun in einen wirkungsvollen Rahmen hineingestellt; der Chevalier Menars, der nach dem Tode seiner Frau sein Leben in Armut, Reue und Buße hinbringt, erzählt, ohne sich zu erkennen zu geben, seine eigene Geschichte zur Warnung einem jungen Baron, über dessen Seele die Leidenschaft des Spieles die Herrschaft zu erringen droht und der, tief erschüttert in dem ihm vorgehaltenen Bilde sein eigenes erblickend, sich noch rechtzeitig der unheimlichen Macht entzieht.

In der Novelle: Signor Formica wird erzählt, wie der Maler Salvator Rosa für seinen Freund, den von ihm ans Licht gezogenen Maler Antonio Scacciati, einem alten, geizigen, eitlen und verliebten Narren seine Nichte entführt, die dieser mit der größten eifersüchtigen Wachsamkeit hütet, da er sie selbst zu ehelichen gedenkt. Dieses Hauptmotiv ist Hoffmann aus italienischen Novellenstoffen zugekommen, in denen der verliebte Alte, der sein Mündel heiraten möchte und schließlich von einem jüngeren Liebhaber geprellt wird, eine stehende Figur ist; auch bei den Intriguen, durch die Salvator Rosa und sein Freund dem Alten das Mädchen zu entreißen suchen, mögen Motive aus italienischen Novellen vorgeschwebt haben. Der alte Narr Pasquale Capuzzi mit seiner sonderbaren Gesellschaft, dem Pyramidendoktor, der alle fremden Maler in Kur nimmt, um sich nach ihrem Tode ihre nachgelassenen Gemälde anzueignen, und einem verkrüppelten Kastraten, sind recht ergötzlich geschildert; auch in den Streichen, die die beiden Maler ihnen spielen, fehlt es nicht an drolligen Zügen, wenn auch in diesen Partien der Dichter zuweilen zu breit wird und das Interesse des Lesers nicht immer in gleichmäßiger Weise festzuhalten versteht. Allein der Hauptnachdruck ruht doch auf der Charakteristik Salvator Rosas, dessen Gemälde Hoffmann ähnlich wie

Callots Stiche namentlich um des wildromantischen Schimmers willen angezogen haben werden, den der Maler über fast alle seine Bilder auszubreiten verstanden hat. Auch die Gestalt des Salvator Rosa erhält ihre Anschaulichkeit und einen Teil der Kraft, mit der sie gezeichnet ist, dadurch, daß Hoffmann sich dem eigentümlichen Manne verwandt fühlte und ein Stück seiner eigenen Natur in diese hineinlegte. Nicht allein, daß Salvator Rosa wie Hoffmann Dichter, Maler, Musiker war, daß sein Auftreten im Theater, wo er jeden Abend die Römer, die ihn als Künstler nicht gelten lassen wollten, durch seine mit den schärfsten Ausfällen gewürzte Schwänke unterhielt, an Hoffmanns Verbindung mit dem Theater erinnert, auch bestimmte Charakterzüge Hoffmanns finden wir bei Salvator Rosa wieder, so seine neidlose Anerkennung der wirklichen künstlerischen Kraft und den ätzenden Hohn, mit dem er über alle anmaßende Untüchtigkeit herfällt.

Zu den am wenigsten bekannten Arbeiten Hoffmanns gehört wohl die Novelle: Der Zusammenhang der Dinge. Gleichwohl ist sie eine seiner eigentümlichsten Leistungen. Der Gegensatz zwischen den beiden Freunden, von denen der eine wirklich das ist, was der andere scheint, ist lebenswahr erfaßt und dargestellt worden; während der Enthusiasmus des einen in Wahrheit nur ein leeres Strohfeuer ist, aber trotzdem ihm allgemeine Bewunderung einträgt, da jedermann glaubt, daß er das, wovon er mit so viel Feuer gesprochen, nun auch wirklich gethan habe, — wird der andere, der die Begeisterung im Herzen trägt und dementsprechend handelt, ohne viel Aufhebens davon zu machen, für eine kalte, gleichgültige und unbedeutende Natur gehalten. Dennoch zeigt sich das Schicksal gerechter als die Meinung der Menschen; der wortkarge Euchar gewinnt durch ein romantisches Geschick, in das er während des Freiheitskampfes in Spanien verstrickt wird, die Liebe eines herrlichen Mädchens, während Ludwig das Mädchen, das er liebt und das mit der ganzen Glut ihrer Seele dem Euchar zugethan war, zwar zur Frau erhält, aber mit ihr in trübseliger Ehe dahinlebt. Wiederum ist, wie so oft bei Hoffmann, die allmähliche Entwickelung der Erzählung ausgezeichnet; ganz einfach und natürlich ergeben sich die vor der Handlung liegenden verwickelten Ereignisse und werden mit der Handlung selbst glücklich verknüpft.

Die Anregung zu dem Märchen: Die Königsbraut erhielt Hoffmann durch die Thatsache, daß in einer Gesellschaft eine Dame einen Ring trug, der lange Zeit in der Erde gelegen hatte und durch den eine Mohrrübe

hindurchgewachsen war. Auf die gleiche Weise findet in dem Märchen das wirtschaftliche Fräulein Ännchen von Zabelthau einen Ring, den sie an den Finger steckt und sich auf diese Weise, ohne es zu wissen, dem Gemüsekönige verlobt. Wie dieser dann erscheint, wie Ännchen zuerst ihm widerstrebt, dann aber ganz ihren Sinn ändert und sich ihm zuwendet, sobald sie seine königliche Macht gesehen, wie dann der Vater Ännchens, der selbst ein halber Magus ist, mit dem König in Streit gerät, — das alles ist recht ergötzlich, aber nicht mit der Hoffmann sonst eigenen Darstellungskraft geschildert. Vortrefflich ist dagegen der Schluß, wie der Gemüsekönig, den nichts vertreiben konnte, durch die schlechten Verse von Ännchens früherem Bräutigam Amandus, der sich zu einem poetisch-exaltierten Wahnsinn heraufgeschraubt hat, endgültig in die Flucht geschlagen und wie dann Amandus durch einen Spatenschlag auf den Kopf von seinen Extravaganzen geheilt und ein ganz vernünftiger Mensch wird, der sein ebenfalls von ihrer übertriebenen Wirtschaftlichkeit zurückgekommenes Ännchen zum Altar führt.

Für den Rahmen, in den Hoffmann alle diese Novellen hineingestellt hat und dessen Name am Anfange durch eine in die Freundesgespräche verwebte eigenartige Erzählung von einem wahnsinnigen Einsiedler Namens Serapion geschickt motiviert worden ist, war auch ein litterarisches Vorbild maßgebend: Tiecks Phantasus, dessen Einfluß auch in Einzelheiten zu erkennen ist. Wenn aber die Freundesgespräche bei Hoffmann sich jedem unparteiischen Beobachter ungleich lebensvoller und anmutender darstellen, als die Einkleidung, die Tieck seinen Erzählungen gegeben hat, so liegt der Grund für diese Thatsache darin, daß Hoffmann auch hier im wesentlichen Erlebtes gestaltet. Zwar fehlt es auch in den Serapionsbrüdern nicht an allgemeinen Betrachtungen; an die Stoffkreise, aus denen die Erzählungen entnommen sind, werden nicht selten Erörterungen angeknüpft; auch einzelne mehr theoretische Fragen aus dem Gebiete der Poesie und Musik werden erwogen, Urteile über Dichter und Dichtungsarten abgegeben, wie denn von deutschen Dichtern vor allem Heinrich von Kleist, von fremden Byron und namentlich Walther Scott mit hoher Anerkennung erwähnt werden. Fast auf keiner Seite fehlt es an feinen, eindringenden und den Kern der Sache treffenden Bemerkungen; besonders hervorzuheben ist es, wie richtig Hoffmann die Vorzüge und Mängel seiner eigenen Arbeiten zu erkennen weiß. Nirgends aber wird das Gespräch der Freunde zum vagen Ästhetisieren; für die

Vermeidung jeder Eintönigkeit wird durch die Einfügung kleiner erzählender Züge auch in die Unterhaltung gesorgt; es findet sich kaum ein Wort, das nicht in einer Gesellschaft von geistreichen und lebhaft angeregten Männern hätte so gesprochen werden können. Das Band, das Hoffmann um die Erzählungen geschlungen, hält aber diese außerdem so gut und geschickt zusammen, und auch in der Anordnung der Novellen zeigt sich überall so die künstlerische, durchdachte Absicht, daß die Serapionsbrüder auch als Ganzes für ein in sich abgeschlossenes und wohlgelungenes Kunstwerk zu erklären sind.

Klein Zaches und Kater Murr.

Diente etwa in der Brautwahl der Zauberspuk dazu, die humoristische Tendenz des Ganzen noch deutlicher hervortreten zu lassen, ohne eine andere Absicht, als ein freies und heiteres Spiel der Phantasie herzustellen, so ist er in dem Märchen: Klein Zaches, genannt Zinnober (1819), dazu verwandt, um eine bestimmte Idee zum Ausdruck zu bringen. Der Gedanke, der der ganzen Erzählung zu Grunde liegt, ist ein vortrefflicher und zweifellos richtiger; manche Menschen haben das Geschick, alles Gute, was Andere thun, so zu benutzen, daß sie den Dank und Nutzen ernten, und ebenso alles Schlechte, was sie selbst thun, auf Andere abzuwälzen, so daß diese dann die Ungunst und der Tadel trifft. Der Typus eines solchen Menschen ist Klein Zaches, ein mißgestalteter Däumling, der es aber durch die ihm von einer Fee geschenkte Gabe, sich alles fremde Verdienst anzueignen, schließlich zum Minister bringt, während die, die das Gute geleistet haben, das ihn emporträgt, ohne Stellung bleiben. Nach dem Berichte Hitzigs, dem Hoffmann unmittelbar, nachdem ihm in der Fieberhitze die Idee zu der Dichtung aufgegangen war, davon Mitteilung machte, scheint es, als ob Hoffmann die Absicht gehabt hätte, dem Klein Zaches noch eine Kontrastfigur gegenüberzustellen, die mit allem, was sie beginnt, Unglück hat; wir denken etwa an die ursprüngliche und zum Teil noch vorhandene Charakteristik des Anselmus im goldenen Topf. Dann aber hat er den Gedanken fallen lassen, gewiß nicht zum Nachteil der Erzählung, die dadurch an Einheitlichkeit und Konzentration gewonnen hat; doch ist die ursprüngliche Absicht nicht ohne Nutzen für das Werk geblieben, da die Form, in der dem Dichter die Idee zu der Kontrastgestalt aufging, ihm sehr charakteristische Züge zur Ausmalung des Ungemachs bot, das über den Studenten Fabian kommt. Der Hauptnachdruck ruht jetzt auf der Figur des Klein Zaches, die ganz auf den Charakter des durch die Verdienste Anderer emporgekommenen brutalen Empor-

kömmlings gebaut ist. Ihm gegenüber steht nicht eine einzige Figur, sondern eine ganze Reihe von Personen, deren Leistungen Klein Zaches sich auf wunderbare Weise aneignet. Die Hauptgestalt unter diesen ist der Student Balthasar, dem Klein Zaches seine Geliebte raubt, dem es aber mit Hülfe des guten Geistes Prosper Alpanus gelingt, den Zauber des Klein Zaches zu brechen und die Geliebte wieder zu erringen. Wieder spielt ein ähnliches Motiv mit hinein, wie im goldenen Topf; der wunderbare Prosper Alpanus nimmt sich des Jünglings an, weil er in ihm ein wahrhaftes Dichtergemüt erkennt, und sein wundersames Landgut, das er ihm nachher schenkt, weil er selbst das Feenreich wieder aufsuchen will, ist wie im goldenen Topf nur ein allegorischer Ausdruck für das herrliche Besitztum, welches dem Balthasar im Reiche der Poesie zugefallen ist.

Auch im Klein Zaches zeigt Hoffmann seine größte Stärke im Ausmalen des Grotesk-Komischen. Klein Zaches selbst, der Fürst und seine Umgebung, der Professor der Naturwissenschaften Mosch Terpin, der eine Abhandlung darüber schreibt, warum der Wein anders schmeckt wie Wasser und dem zu diesem Zwecke freies Studium im fürstlichen Weinkeller bewilligt worden ist, die Abenteuer, die Balthasars Freund, Fabian zu erdulden hat, die Beratungen, die am Hofe des Fürsten stattfinden, um dem mißgeschaffenen Minister den Orden des grüngefleckten Tigers anzupassen — dies alles hat der Dichter so lebenskräftig hingestellt, daß sich der humoristischen Kraft, die aus diesen Schilderungen spricht, wohl so leicht Niemand entziehen kann.

Hatte Hoffmann sich seit den Elixieren des Teufels im wesentlichen der Form der knappen Erzählung bedient, so wendet er sich im Kater Murr wieder größeren Formen zu (1820—22.). Die Einkleidung, die er dabei verwandte, ist freilich ganz eigentümlich und romantisch; wir erhalten abwechselnd ein Stück der Memoiren des Katers Murr und ein Fragment der Lebensgeschichte des Kapellmeisters Kreisler. Jene sind vollständig, das zweite Stück setzt immer das vorhergehende unmittelbar fort; diese ist fragmentarisch, es fehlen manche Zusammenhänge und Ereignisse, die zu ergänzen der Phantasie des Lesers überlassen bleibt. Motiviert ist die seltsame Form durch den drolligen Einfall, daß der Kater die Lebensbeschreibung des Kapellmeisters Kreisler zerrissen und Stücke daraus wahllos als Unterlage gebraucht habe; diese Stücke seien dann in dem Manuskript liegen geblieben und aus Versehen mit gedruckt worden. Wir wissen, wie tief die Neigung zum Fragmentarischen in Hoffmanns Wesen lag. „Nichts

ist mir mehr zuwider," ruft Hoffmann einmal aus, „als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die phantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt. . . . Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Phantasie ihre eigenen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß." Bei solchen Anschauungen lag es nahe, die Erzählung einer Geschichte, die wie die Kreislers nicht selten in das Reich des Phantastischen und Geheimnisvollen hineinreicht, so zu gestalten, daß uns nur Bruchstücke davon mitgeteilt werden, aber Bruchstücke, die das Wichtigste der zu Grunde liegenden Thatsachen mitteilen und nur in Nebendingen wie in einigen dem Reiche des Wunderbaren angehörenden Thatsachen der Phantasie freien Spielraum lassen. In der That ist es Hoffmann gelungen, durch diese sonderbare Form, die Phantasie des Lesers auf das Eigentümlichste anzuregen.

Wie so häufig bei Hoffmann fließen auch bei diesem Werke Selbsterlebtes und litterarische Einflüsse ineinander. Hoffmann besaß einen Kater, an dem er sehr hing und dessen Tod ihn tief bewegte. Hitzig hat uns den Wortlaut der Karte mitgeteilt, in der Hoffmann seinen Freunden die Mitteilung von dem Tode des Tieres machte und die trotz der halbironischen Fassung einen tiefen Schmerz verrät; er hat uns auch von einem Gespräche Kunde gegeben, das er am Tage nach dem Tode des Katers mit Hoffmann führte und aus dem hervorging, wie sehr Hoffmann durch den Tod des Tieres aus der Fassung gebracht war. Das litterarische Vorbild gab eines von Hoffmanns Lieblingsbüchern: Tiecks gestiefelter Kater, dessen Einwirkung wiederholt hervortritt. Wenn bei Tieck der Kater Hinze seinem Herrn Gottlieb erklärt: „Glaubst Du denn, daß man tagelang umsonst unterm Ofen liegt und die Augen fest zumacht? Ich habe dort immer im Stillen fortstudiert" — so hat diese Äußerung Hoffmann gewissermaßen die Grundlinien für die erste Entwickelung seines Helden geliefert. Auch sonst scheinen gelegentliche Bemerkungen des Kater Hinze in Murrs Reden nachzuklingen, und zuweilen finden sich wörtliche Anklänge, die sicher nicht aus zufälliger Übereinstimmung zu erklären sind. Bei Tieck ruft ein Liebender, nachdem ihm seine Angebetete ihre Liebe gestanden, aus: „Bin ich unsinnig? — O, und wenn ich es nicht bin, warum werd' ich Elender, Verächtlicher, es nicht urplötzlich vor übergroßer Freude? — Ich bin nicht mehr auf

der Erde, sieh mich doch recht genau an, o Teuerste, und sage mir, ob ich nicht vielleicht im Mittelpunkte jener unsterblichen Sonne dort oben wandle." Hält man daneben die nachfolgenden Worte, die Hoffmann den Kater Murr in der gleichen Situation reden läßt, so wird eine direkte Einwirkung Tiecks wohl nicht in Abrede gestellt werden können: „O halte dich, — halte dich Verstand, schnappe nicht über! — Ha! bin ich noch auf der Erde? — Sitze ich nicht in den Wolken? Bin ich noch der Kater Murr? Bin ich nicht der Mann im Monde?" — Aber auch für die zweite Handlung scheint der gestiefelte Kater den ersten Keim in Hoffmanns Seele geworfen zu haben. Bei Tieck wird ein Ländchen erwähnt, welches so klein ist, daß man von der Grenze aus Alles übersehen kann, was darin vorfällt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Erfindung Hoffmann die erste Anregung zu dem Miniaturstaat des Fürsten Irenäus gegeben hat, den dieser bei einem Spaziergange über die Grenze aus der Tasche verliert.

Der Kater Murr erzählt seine Lebensgeschichte selbst und offenbart sich in jedem Worte als ein eingefleischter Philister; alle Seiten des menschlichen Lebens, in denen die philisterhaften Anschauungen zur Geltung kommen, werden daher auf das Ergötzlichste persifliert. Trotzdem der Kater Murr nun aber als das Abbild des selbstgenügsamen, behaglich sich im Vollgefühle seiner eigenen Vortrefflichkeit sonnenden Philisters gilt, erscheint er in seiner eigenen Lebensgeschichte doch so drollig, auch giebt die Nachahmung des menschlichen Lebens und Treibens zu einer Reihe so grotesker Erfindungen Veranlassung, daß das Ganze trotz der satirischen Absicht doch fast überall aus dem Gebiete der Satire in das des Humors emporgehoben wird. Auch der gemütliche Ton, in dem der Kater erzählt, steigert diese rein humoristische Wirkung.

Dem selbstgenügsamen Philister steht nun in der zweiten Handlung der seinem Ideal schrankenlos nachstrebende und dadurch überall mit der Wirklichkeit in Konflikt kommende Kreisler gegenüber. Der äußere Zusammenhang der Lebensgeschichte des Kater Murr und der fragmentarischen Biographie Kreislers ist durch die Persönlichkeit des Meisters Abraham hergestellt, in dessen Pflege sich Murr befindet. Meister Abraham ist ein Freund Kreislers; früher ein geschickter Orgelbauer und als Mechaniker durch allerlei seltsame Taschenspielerkünste berühmt, hat er sich jetzt am Hofe des Fürsten Irenäus niedergelassen, wo auch Kreisler eintrifft, nachdem er die Kapellmeisterstelle

die er bei einem benachbarten Großherzog bekleidet, niedergelegt, weil er mit seinen Kunstanschauungen dort überall angestoßen und nirgends ein Entgegenkommen gefunden hatte.

Fürst Irenäus ist kein wirklicher Fürst mehr; sein Ländchen ist längst mediatisiert worden, aber Irenäus spielt noch mit großer Würde seine Rolle als Fürst fort und wird darin von seiner Umgebung und von den Bewohnern des Städtchens, in dem er seine Hofhaltung aufgeschlagen hat, unterstützt. Diese schwankenden Verhältnisse, die überall mit gutem Humor geschildert sind, bilden nun die Grundlage, auf der ein düsteres Geschick sich abspielt. Eine uneheliche Tochter des Fürsten und der Rätin Benzon, die an einen depossedierten italienischen Prinzen verheiratet war, aber von ihrem Gemahl aus Eifersucht vergiftet wurde, während dieser selbst von seinem Bruder eine tödliche Wunde empfing und nur wie durch ein Wunder Rettung fand, ist der Ausgangspunkt der düsteren Vorgeschichte, die sich allmählich enthüllt. Alle Personen werden in die Kreise dieses dunklen Geschickes hineingezogen, so vor allen Dingen Kreisler, der, von einem der beiden italienischen Prinzen verfolgt, im Kloster eine vorläufige Zuflucht findet.

Dadurch, daß die Vorgeschichte, aus der die Ereignisse der Handlung sich erklären, erst nach und nach sich ergiebt, und daß die berichteten Ereignisse teils an einem Fürstenhofe, teils in einem Kloster sich abspielen, zeigt die Lebensgeschichte Kreislers eine gewisse Ähnlichkeit mit den Elixieren des Teufels. Aber in der Gesamtbehandlung weisen diese Partien eine ungleich höhere künstlerische Vollendung auf. Verschwunden ist das allzu Grelle; die Farben sind wirksam abgetönt, und trotz der leidenschaftlichen Handlung läßt sich der Dichter nirgends zur Übertreibung verleiten. Dazu kommt, daß bei aller in den Elixieren des Teufels erreichten Meisterschaft der Erzählung doch in der Lebensgeschichte Kreislers die Gestalten ungleich kräftiger herausgearbeitet sind. Wie lebendig stehen z. B. die Gestalten aus dem Klosterleben vor uns: der feine, mit Sicherheit seine Ziele verfolgende Abt, der wein- und sangesfrohe Bruder Hilarius, der ehemals tödlich verwundete italienische Prinz, der, nun zum äsketischen Heiligen geworden, alle Kunst aus dem Kloster verbannen möchte, wodurch Kreisler veranlaßt wird, ihm entgegenzutreten.

Die Scene, in der dies geschieht, gehört zu dem Gewaltigsten, was Hoffmann geschrieben; auch sonst fehlt es nicht an erschütternden Partien, man vergleiche das Kapitel, in welchem Meister Abraham

dem Kreisler von dem Verluſte ſeiner geliebten Chiara erzählt. Und tief ergreifend weiß Kreisler-Hoffmann von ſeiner durch die trüben Familienverhältniſſe, in denen er aufwuchs, unglücklich zerriſſenen Jugend zu erzählen! Sowohl in Kreisler als im Meiſter Abraham ſteckt ein Stück von Hoffmanns Weſen, und wiederum ziehen beider Geſtalten gerade aus dieſem Umſtande ihre eigentümliche Kraft. Kreislers Liebe zu Julia, der ſchönen Tochter der Rätin Benzon, iſt im Ganzen wie in einzelnen Zügen von ſeinem Erlebnis in Bamberg inſpiriert, auch die Rätin Benzon ſelbſt, die aus Herrſchſucht ihre reizende Tochter mit dem blödſinnigen Prinzen verheiratet ſehen möchte, trägt offenbar Züge der Mutter von Hoffmanns Julia.

Meiſter Abraham, in deſſen Hand alle Fäden der ſeltſam verſchlungenen Handlung zuſammenlaufen, ſcheint am Ende des zweiten Teiles der ſicheren Hoffnung zu ſein, daß er die Geſchicke zu Gunſten Kreislers lenken und deſſen Verbindung mit Julia ermöglichen könne. Daß dieſe Ausſicht in dem von Hoffmann geplanten dritten Teile verwirklicht werden ſollte, iſt nicht wahrſcheinlich. Mit Sicherheit wiſſen wir über Hoffmanns Pläne für den dritten Teil nur das Eine, daß Kreisler in dieſem Bande dem Wahnſinn verfallen ſollte; die Zeichnung Hoffmanns, die Kreisler im Wahnſinn darſtellt, iſt noch vorhanden. Halten wir dazu nun die Thatſache, daß das Urbild der Julia wirklich einem unwürdigen Menſchen aufgeopfert wurde, ſo werden wir vermuten dürfen, daß in dem dritten Teile erzählt werden ſollte, wie es der Rätin Benzon trotz aller Gegenzüge Meiſter Abrahams gelingt, Julia mit dem Prinzen Ignaz zu verheiraten und wie dies Kreisler zum Wahnſinn treibt.

Leider iſt dieſer Teil nicht ausgeführt worden. Aber die beiden erſten Teile ſind als die reifſte größere Schöpfung Hoffmann anzuſehen. In keinem anderen ſeiner Werke treten alle die eigentümlichen Züge, die ſein poetiſches Schaffen aufweiſt, mit ſolcher Klarheit heraus wie hier. Frei waltender Humor neben bitterer Ironie, ſorgfältigſtes Erfaſſen der Wirklichkeit neben kühner Phantaſtik — und doch Alles in einem gewiſſen Ebenmaß, ſo daß im Kater Murr die verſchiedenen Seiten der dichteriſchen Natur Hoffmanns am reinſten und vollendetſten zum Ausdruck gekommen ſind.

Letzte Jahre; Krankheit und Tod.

Hoffmanns letzte Lebensjahre verliefen nicht glücklich. Er wurde wiederholt von Krankheitsanfällen heimgesucht, die sich im Laufe der Zeit immer mehr steigerten. Ein Aufenthalt in Warmbrunn verschaffte ihm allerdings eine vorübergehende Besserung seines Zustandes; aber diese hielt nicht lange an, und seine körperlichen Leiden ergriffen unaufhaltsam den ganzen Organismus bis zur völligen Zerrüttung. Eine ganze Reihe von Umständen wirkte zusammen, um der zerstörenden Krankheit so bald Macht über Hoffmanns Leben zu geben.

Hoffmann liebte es, namentlich in Gesellschaft von Freunden, sich durch den Wein in eine erhöhte Stimmung versetzen zu lassen. Je mehr seine körperlichen Kräfte abnahmen, und je seltener sich infolgedessen auch die günstige Stimmung zu dichterischer Arbeit ungebeten einstellte, desto mehr fühlte er das Bedürfnis, sich durch den Wein zu künstlerischem Schaffen anregen zu lassen. Daß bei dieser Neigung das Maß des Zulässigen zuweilen überschritten worden ist, wird gewiß zuzugeben sein. Allein man muß sich doch sehr hüten, allen Gerüchten Glauben zu schenken, die über diese Seite von Hoffmanns Leben in Umlauf gesetzt worden sind. Sie gehen teils auf Leute zurück, die die Neigung zu moralischer Entrüstung in hohem Maße besaßen, teils verdanken sie elendem Klatsch ihre Entstehung. Wer freilich niemals an sich selbst die Erfahrung gemacht hat, wie der Wein die Herzen aufschließt und den Geist beflügelt, wird allerdings nicht im stande sein, zur Beurteilung dieses Zuges in Hoffmanns Natur den allein richtigen Maßstab zu finden. — Stärker übrigens wurde Hoffmanns Körper durch die eigentümliche Lebensführung seiner letzten Jahre angegriffen; Hoffmann ging sehr spät in die Weinstube und kam häufig erst gegen Morgen zurück. Hatten dann der Wein und lebhaftes Gespräch mit Freunden die exaltierte Stimmung in ihm erzeugt, deren er zum poetischen Schaffen bedurfte, dann kam es vor, daß er unmittelbar nach seiner Rückkehr aus der Weinstube sich an

den Schreibtisch setzte. Daß dadurch sein ohnehin schon geschwächter Körper in bedenklicher Weise erschüttert wurde, versteht sich von selbst; nimmt man nun noch hinzu, daß auch die poetische Welt, in der er sich bewegte, ganz dazu angethan war, die von Jugend an in ihm vorhandene Reizbarkeit des Nervenlebens immer mehr zu steigern, und zieht man schließlich Alles in Betracht, was er während seiner Wander- und Leidensjahre zu erdulden hatte, so wird man es begreiflich finden, daß der unglückliche Ausgang so bald eintrat.

Auch brachten die letzten Lebensjahre dem Dichter manche verstimmenden und niederdrückenden Ereignisse. Auf das Freudigste wurde er allerdings überrascht, als sich im Jahre 1820 Beethoven ihm durch einen herzlichen und würdigen Brief näherte. Aber schon im nächsten Jahre trat eine Entfremdung zwischen Hoffmann und einem Komponisten ein, mit dem er bisher im besten Einvernehmen gelebt hatte, mit Karl Maria von Weber. Die Veranlassung gab die erste, am 18. Juni 1821 erfolgte und mit beispiellosem Jubel aufgenommene erste Aufführung des Freischütz im Schauspielhause. Hoffmann hatte der Aufführung beigewohnt und auch zu dem Freundeskreise gehört, der sich nach der Vorstellung um Weber im Jagorschen Saale versammelte; aber schon hier hatte er durch einige witzelnde, aber sicher nicht bös gemeinte Bemerkungen mehrere Teilnehmer und namentlich Webers Gattin tief verstimmt. Über die Oper selbst ergriff er in der Vossischen Zeitung zweimal das Wort; in einer kurzen Voranzeige betonte er, daß das Werk, dem die Freunde Webers mit Spannung entgegengesehen, alle ihre Erwartungen bei weitem überflügelt hätte. „Weber, der bei seinen früheren Arbeiten noch jene Auswüchse zeigte, die das wahre Genie bei seinem ersten Durchbruche nun einmal charakterisieren, steht jetzt in seiner interessanten Eigentümlichkeit klar und reif da, und in diesem seinem neuesten Werke hat er sich ein Ehrendenkmal gesetzt, das in der Kunstgeschichte der Oper Epoche machen dürfte." Etwas kühler ist die ausführliche Anzeige gehalten, die Hoffmann diesem vorläufigen Berichte folgen ließ. In ihr wendet er sich zunächst in längerer Betrachtung gegen den Text; er erklärt ihn für ein Produkt der ausgearteten Romantik, die gegenwärtig den litterarischen Geschmack beherrsche, und teilt dabei Seitenhiebe auf diese Richtung aus, zu denen er sicher kein Recht hatte. Dann wendet er sich der Musik zu: „Was die Musik betrifft, so müssen wir von vornherein die Meinung aussprechen, daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben worden ist, als

Beethovens Fidelio und dieser Freischütz. Weber, so scheint es, habe alle in unzählige Lieder- und Instrumentalkompositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunenswerten Genius kühn in einem Brennpunkte gesammelt, denn mit allen seinen längst berühmten Eigentümlichkeiten finden wir den interessanten Geist hier wieder. Neuheit in Form und Ausdruck, Kraft und Keckheit, ja Übermut in den Harmonien, seltener Reichtum der Phantasie, unübertroffene Laune, wo es gilt, bewundernswerte Tiefe in den Intentionen, und alle diese Eigenschaften mit dem Stempel der Originalität bezeichnet, dies sind die Elemente, aus denen Weber sein neuestes Werk gewebt hat. Mehr ins einzelne gehend, finden wir eine Fülle von Melodien, die sich sehr sangbar entwickeln, eine meisterhafte Kenntnis der Instrumentaleffekte, die zum tiefen Studium auffordert, und eine genaue Bekanntschaft mit der theatralischen Kraft der Musik, der Weber mit den kleinsten Melodien oft einen überraschenden Einfluß auf das Herz des Hörers abzugewinnen weiß, wie man sich aus seinen einfachsten Liedern wohl erinnert. Wenn Andere ängstlich ringen und streben, so scheint Weber mit der Muse vertraulich zu scherzen, und doch weiß er ihr immer ihre besten Gaben abzulocken, denn er ist ihr Liebling." Diesem Urteil folgt nun allerdings eine recht verwunderliche Einschränkung: „Dies, sein neuestes Werk, das, wie wir sogleich sehen werden, aus den verschiedensten Bestandteilen zusammengesetzt ist, trägt doch durchgängig die Farbe des Bodens, aus dem es entsprossen, und die dumpfe, schwüle Gewitterluft des Gedichtes weht auch durch die ganze Musik, zwar konsequent, aber gestehen wir es, beim ersten Hören wenigstens nicht zu erfreulich. Freilich giebt dies gerade der Oper jenes Gepräge, das ihr den Platz in der Schule anweist, von der wir oben ausgingen, aber diesen Eindruck würden wir lieber den leidigen Kriminal- und Schicksalstragödien für sich gelassen haben." Auch bei der Besprechung der Stücke der Oper, die Hoffmann nun im einzelnen durchgeht, wird man sich nicht überall mit ihm einverstanden erklären können. Wenn er in dem zweiten Haupmotiv des molto vivace der Ouvertüre und namentlich in der Herausarbeitung desselben am Schluß Spontinis Einfluß zu erkennen glaubt, so kann man ihm gewiß nicht beistimmen. Von den Stücken des ersten Aktes zollt er Caspars Lied die höchste Anerkennung; im zweiten Akte unterschätzt er Agathens Arie gegenüber die übrigen Nummern, namentlich das Terzett, zu sehr; günstig urteilt er über die Nummern des dritten Aktes; nur das Finale, dem auch heutige Beurteiler — sicher mit Unrecht! — eine gewisse Ein-

förmigkeit vorwerfen, geht nach seiner Meinung „wegen des entsetzlich breiten und langen Schlusses in den Fehlern der Dichtung so ziemlich mit verloren". „Im allgemeinen wird man überhaupt bemerkt haben, daß die Lieder und Chöre in dieser Oper die größeren Ensembles an Vortrefflichkeit überwiegen; die Meisterschaft in jenem Teile der Musik ist aber auch so groß und bewundernswert, daß Weber sich durch sie jetzt gewiß seinen Platz für die Unsterblichkeit gesichert haben würde — wäre der ihm nicht längst gewiß."

Um diese Stellung Hoffmanns dem Freischütz gegenüber zu verstehen und seinem Verhalten gerecht zu werden, muß man vor allen Dingen versuchen, sich auf seinen Standpunkt zu stellen. Eben weil den meisten Deutschen außer der Zauberflöte wohl keine Oper so ans Herz gewachsen ist wie der Freischütz, ist man zu geneigt, Bedenken, wie Hoffmann sie vorbrachte, schärfer zu beurteilen, als sie es verdienen. Man muß aber erwägen, daß das Ideal einer romantischen Oper, wie es Hoffmann vorschwebte, etwa Glucks Armida war, und in seinen eigenen Versuchen hat er im wesentlichen diesen und ähnlichen Vorbildern nachgestrebt. Bei derartigen Anschauungen ist es nicht allein erklärlich, sondern sogar selbverständlich, daß Hoffmann nicht ganz zu erkennen vermochte, wie das Ideal des rein Romantischen im Freischütz Fleisch und Bein geworden war. Es kam aber noch etwas anderes hinzu. Hoffmann hegte, wie es bei seiner eigenen musikalischen Richtung gar nicht anders sein konnte, die größte Verehrung vor Spontini als Komponisten; er hatte Spontini daher bei seiner Ankunft in Berlin öffentlich begrüßt und auf Befehl des Königs auch die deutsche Bearbeitung des Textbuches der Olympia übernommen. Als er zu diesem Zwecke wiederholt mit Spontini zusammenarbeitete, erkannte er allerdings bald, daß dessen künstlerische Auffassung keineswegs überall dem Ideal entsprach, das er in seiner Seele trug; aber seine aufrichtige Hochschätzung der großen künstlerischen Gaben Spontinis wurde dadurch nicht wesentlich herabgemindert. Und nun mußte er sehen, wie der Freischütz von Spontinis Feinden als Demonstration gegen diesen benutzt wurde. Wußte er auch Weber von derartigen Absichten und von der Teilnahme an jenem Treiben völlig frei, so läßt es sich doch leicht begreifen, daß sich seiner trotzdem eine gewisse Verstimmung bemächtigte. Erwägt man das alles, so wird man nicht allein manche Spitzen in der Recension erklärlich finden, sondern man wird auch sagen, daß die Besprechung unter diesen Umständen nicht anders geschrieben werden

konnte und daß auch hier Hoffmann, soweit er es nach seiner Überzeugung und unter dem Eindruck der Verhältnisse vermochte, neidlos und freudig das Große anerkannt hat. Vielleicht wäre es nur besser gewesen, wenn er ein öffentliches Urteil überhaupt nicht abgegeben hätte; daß er aber, wie Max Maria von Weber behauptet, durch die Recension absichtlich habe Weber verletzen wollen, wird durch keine Wendung der Besprechung bewiesen, vielmehr durch die rückhaltlose Anerkennung alles dessen, was ihm im Freischütz wirklich groß erschien, durchaus widerlegt. Weber selbst allerdings empfand die Recension als eine schwere Kränkung und zog sich tief verletzt und verstimmt zurück.

Auch manches in Hoffmanns amtlichem Leben trug dazu bei, seine Stimmung zu verdüstern. 1819 war er zum Mitgliede der Immediatkommmission zur Untersuchung demagogischer Umtriebe ernannt worden. Mit welchen Gefühlen er dieses Amt antrat, lehrt ein Brief an Hippel, der, wie in den meisten Lebensfragen, so auch in dieser mit Hoffmann durchaus übereinstimmte: „Wie du mich kennst, magst du dir wohl meine Stimmung denken, als sich vor meinen Augen ein ganzes Gewebe heilloser Willkür, frecher Nichtachtung aller Gesetze, persönlicher Animosität entwickelte.“ So sehr Hoffmann davon überzeugt war, „daß dem hirngespenstischen Treiben einiger jungen Strudelköpfe Schranken gesetzt werden mußten“, so sehr war ihm die Organisierung einer förmlichen Gegenwehr gegen gelegentliche thörichte und unreife Rodomontaden junger Leute im höchsten Maße zuwider. Alles in ihm mußte sich gegen die Demagogenhetze empören: sein scharfer Verstand durchschaute das Unsinnige der Furcht vor einer allgemeinen Verschwörung; sein Rechtsgefühl sträubte sich gegen die ungesetzliche Art, mit der man gegen die sog. Demagogen vorging; vor allem aber stieß Hoffmann die gemeine Gesinnung der Demagogenriecher, des Kamptz und seiner Gesinnungsgenossen, ab, die ihr Spionier- und Verfolgungssystem mit Vergnügen betrieben und dabei auch die besten Männer nicht unangetastet ließen.

Hoffmann sollte bald Gelegenheit haben, gegen die Willkürlichkeit, mit der die Demagogenverfolger, vor allen von Kamptz, das Recht beugten, aufzutreten, und die Art, in der es that, legt ein schönes Zeugnis von seinem unerschütterlichen Rechtssinne ab. Bekanntlich wurde in der Nacht vom 13. auf den 14. Juli 1819 der Turnvater Jahn verhaftet und zuerst nach Spandau, dann nach Küstrin gebracht. Die Ursachen dieses Verfahrens sind ebenfalls

bekannt: unter den beschlagnahmten Papieren eines eifrigen Anhängers Jahns, des Gymnasiasten Lieber, hatte man ein: „Goldkörnlein aus Vater Jahns Munde“ betiteltes Heft gefunden, in welchem zahlreiche, von Jahn angeblich im Gespräch geäußerte Worte aufgezeichnet waren. Aus diesen Aufzeichnungen glaubte man Jahns hochverräterische Gesinnungen sowie die Thatsache beweisen zu können, daß der Turnvater Jahn Lieber gegenüber eine Ermordung des Kamptz als durchaus zulässig bezeichnet habe. Verstärkt wurden diese Verdachtsmomente durch eine Denunziation des Regierungsrats Janke. Dieser, selbst ein früheres Mitglied des 1810 in Berlin gegen die französische Fremdherrschaft gestifteten deutschen Bundes, erstattete an Hardenberg einen Bericht, in welchem behauptet wurde, „daß Jahn dem sog. deutschen Bunde angehört habe, der die hochverräterische Tendenz habe, alle bisherigen Verfassungen der deutschen Staaten umzustürzen und ganz Deutschland in eine große Republik zu vereinigen“. Hoffmann wurde von der Immediatkommission mit der Führung des Prozesses beauftragt und reichte am 15. Februar 1820 dem Justizminister von Kircheisen ein ausführliches Gutachten ein. Der Bericht ist, wenn man von wenigen Stellen absieht, mit Ruhe, ja mit einer gewissen absichtlichen Kälte geschrieben; aber trotzdem fühlt man fast auf jeder Seite, wie stark Hoffmanns innerliche Anteilnahme an der Angelegenheit war. Er beginnt mit der Betrachtung des für Jahn gefährlichsten Zeugnisses, der Denunziation des Janke. Indem er nachweist, daß Alles, was zur Unterstützung von Jankes Angaben über die hochverräterische Tendenz des deutschen Bundes beigebracht worden, entweder auf Janke selbst wieder zurückzuführen ist oder auf haltlosen Gerüchten, subjektiven Wahrnehmungen und Vermutungen beruht, stellt er den wirklichen Zweck und die Organisation des deutschen Bundes durch die in allen wesentlichen Punkten miteinander übereinstimmenden Aussagen mehrerer als Zeugen vernommener früherer Mitglieder des deutschen Bundes fest und wendet sich hierauf dem Denunzianten zu, indem er dessen moralischen Wert beleuchtet, die innere Unwahrscheinlichkeit der erhobenen Anklage hervorhebt und die zahlreichen Widersprüche aufzählt, in die sich Janke bei seinen Angaben verstrickt hatte. In dem zusammenfassenden Berichte über die Bedeutung des Jankeschen Zeugnisses fällt Hoffmann das schärfste Urteil über Janke, den er als leichtfertigen und gehässigen Denunzianten brandmarkt. Offenbar war ihm gerade daran gelegen, an einem besonders krassen Falle zu zeigen, mit welcher Frivolität die Angebereien betrieben

und wie schnell der Staat bereit war, auf derartigen grundlosen, ja widersinnigen Anschuldigungen die schwerste Anklage aufzubauen. Auch die in Liebers Papieren enthaltenen Äußerungen Jahns, soweit sie authentisch und richtig wiedergegeben waren, bezeichnet Hoffmann zwar als höchst unvorsichtig, aber er vermag weder in ihnen noch in Jahns Reden und Schriften irgend etwas zu finden, wodurch eine längere Verhaftung gerechtfertigt werden könnte. Wenn Hoffmann manche recht fragwürdigen Auslegungen, die der Turnvater nachträglich seinen Worten gegeben, einfach referierend wiedergiebt, ohne irgendwelche Kritik daran zu legen, so hat man das keineswegs so aufzufassen, als ob er selbst von der Richtigkeit dieser Deutungen überzeugt gewesen sei; vielmehr leitete ihn dabei augenscheinlich das richtige Gefühl, daß bei der offenbaren Neigung Jahns zu großen Worten der Richter derartigen Kraftstellen überhaupt keinen Wert beizulegen habe. Übrigens verkennt er das Gefährliche, das in des Turnvaters Hang zur Übertreibung namentlich für die Jugend lag, keineswegs; aber mit vollem Rechte weist er nachdrücklich darauf hin, wie verkehrt es sei, die Thätigkeit derer, die in den Jahren der Fremdherrschaft an der Befreiung Deutschlands gearbeitet hatten, mit demselben Maßstabe messen zu wollen, den man in ruhigen Zeiten an Thun und Treiben der Menschen zu legen pflegt. „Welcher preußische Unterthan," ruft er aus, „der in die verhängnisvolle, unglückliche Periode des Jahres 1806 und der darauf folgenden Jahre verflochten war, hat es nicht erfahren, wie nicht allein der Drang der Zeit, der sowie das Ganze auch den Einzelnen traf, seine bürgerliche Existenz zu vernichten drohte und oftmals wirklich vernichtete, sondern auch das bittere Gefühl des schmachvollen Verderbens, das über das Vaterland gekommen, jeden, der nicht in dumpfe Betäubung versunken oder dessen Brust nicht Gefühlen der Art verschlossen, auf ganz ungewöhnliche Weise aufregen mußte!"

Kircheisen sandte Hoffmanns Bericht zur Begutachtung an Kamptz; und es läßt sich leicht ermessen, in welche Stimmung die Lektüre diesen versetzt haben wird. Thatsächlich zeugt denn auch der Brief, in dem er sich wenige Tage nachher dem Justizminister gegenüber über die Angelegenheit ausspricht, von schlecht verhehltem Ingrimm gegen Hoffmann. Kamptz behauptet, daß Hoffmanns ganze Beweisführung auf einer Verdrehung beruhe, daß Jahns Schuld durchaus als bewiesen zu betrachten sei, und er läßt schließlich durchblicken, daß es Hoffmann überhaupt an gutem Willen gefehlt habe, in dieser Sache

die Wahrheit an den Tag zu bringen. „Je wichtiger für diesen Gegenstand gerade die Untersuchung wider Jahn ist, desto mehr ist es zu bedauern, daß sie nicht in die Hände eines Papke (in Wetzlar) gekommen ist! Welche umfassende Resultate würde sie dann liefern!“ Trotzdem Kircheisen nun in einem Schreiben an Kamptz die Kommission gegen dessen Vorwürfe in Schutz nahm und sich auch im allgemeinen mehr der in Hoffmanns Bericht vertretenen Auffassung zuzuneigen schien, gelang es der Kommission doch nicht, Jahns Freilassung zu erwirken. Auf ihre wiederholten Anträge, Jahn aus seiner Haft zu entlassen, da ihm irgendwelche Schuld nicht nachgewiesen sei, antwortete Kircheisen abschläglich. Nachdem jedoch seit der Ablieferung von Hoffmanns Gutachten drei Monate verflossen waren, wurde die Kommission dringender; sie wiederholte in einem aus Hoffmanns Feder stammenden Schriftstücke auf das Entschiedenste ihren Antrag und gab folgende Erklärung ab: „Sollte auch dieser erneute Antrag unberücksichtigt bleiben, so würden wir uns genötigt finden, Se. Majestät den König zu implorieren, uns in der mittelst der oben erwähnten Allerhöchsten Kabinetts-Order uns gegebenen Stellung aufrecht zu erhalten, da eine andere Stellung, die unsere nach rechtlicher Überzeugung gefaßten Beschlüsse ganz wirkungslos macht, als mit unserem Richteramt unverträglich uns veranlassen müßte, sofort um unsere Entlassung von der uns übertragenen richterlichen Kommission zu bitten.“ Der zum Verteidiger Jahns bestellte Justizkommissarius Schulze gab von dieser Stellungnahme der Kommission dem Könige in einem Schreiben Kenntnis, und nun erfolgte (31. Mai 1820) die königliche Kabinetsordre, durch welche Jahn aus der Untersuchungshaft entlassen und ihm zum vorläufigen Aufenthaltsorte die Festung Kolberg angewiesen wurde.

Hand in Hand mit dieser Angelegenheit ging eine andere, durch welche Hoffmann gezwungen wurde, noch unmittelbarer Kamptz gegenüber Stellung zu nehmen. Bei der Popularität Jahns fühlte Kamptz nämlich die Notwendigkeit, die Verhaftung des Turnvaters in irgend einer Weise vor der Öffentlichkeit zu rechtfertigen, und er zwang daher durch Berufung auf Hardenberg die Vossische und Spenersche Zeitung zur Aufnahme folgender von ihm verfaßter Notiz: „Nach dem in Berlin in Gemäßheit der im letzten Zeitungsblatte gemachten Maßregeln in Beschlag genommenen Papieren hat der Dr. Friedrich Ludwig Jahn nicht allein, dem gemessensten Verbot und seinen heiligsten Versicherungen entgegen, auf den Turnplätzen demagogische Politik

jeder Art getrieben, sondern auch fortgesetzt versucht, die Jugend gegen die bestehende Regierung einzunehmen und zu revolutionären und anderen gefährlichen Grundsätzen, z. B. der bedingten Rechtmäßigkeit des Meuchelmordes der Staatsdiener, der Zierde des Dolches für jeden Mann — bei ihm fand man deren zwei — zu verleiten. Er ist daher gestern verhaftet und zur strengsten Untersuchung auf eine Festung abgeführt. (15. Juli 1819.)." — Jahn wurde gegen den Verfasser der Notiz beim Kammergerichte klagbar, und dieses betraute Hoffmann mit der Führung der Angelegenheit. Auf Grund von Kamptz' eigenen juristischen Schriften erbrachte Hoffmann den Nachweis, daß Jahn zu seiner Klage durchaus berechtigt sei, und setzte einen Termin für die Verhandlung fest. Trotzdem nun der Justizminister Kircheisen sich für Kamptz verwandte und schließlich auch Hardenberg für diesen eintrat, blieb Hoffmann fest auf seinem Standpunkte und gab, als Hardenberg und Kircheisen energisch die Kompetenz des Kammergerichtes in dieser Angelegenheit bestritten und aufs neue die Forderung stellten, Jahn mit seiner Klage abzuweisen, folgende Antwort (14. Februar 1820): „Die von dem Jahn eingereichte Injurienklage mußten wir für rechtlich begründet halten nach dem klaren Wortlaut der Gesetze, weil auch die höchsten Staatsbeamten nicht außer dem Gesetz gestellt, vielmehr demselben, wie jeder andere Staatsbürger, unterworfen sind. Wir bemerken hierbei ehrerbietigst, daß wir demgemäß unseren Standpunkt nicht verkennen und uns frei von jeder ungeziemenden Anmaßung fühlen, wenn wir diejenige Pflicht, nämlich: jedermann ohne Ansehen der Person und Unterschied des Standes nach Vorschrift der Gesetze und nach unserer besten Kenntnis und Überzeugung unparteiische und rücksichtslose Justiz zu administrieren, welche wir als die heiligste in unserem Amtseide beschworen haben, mit der strengsten Gewissenhaftigkeit, mit der unerschütterlichsten Treue zu erfüllen streben und auf der Überzeugung beharren, daß nur Se. Majestät der König unmittelbar die Macht haben, aus höheren Staatsgründen den Gang des Rechts zu hemmen." Wirklich ließ sich Friedrich Wilhelm III. auch bestimmen, dem Kammergerichte in einem scharfen Schreiben die Aufhebung des Prozesses und die Abweisung Jahns anzubefehlen, so daß Hoffmann nichts weiter übrig blieb, als sich zu fügen. Aber der Grimm über eine derartige schreiende Rechtsverletzung brannte zu tief in ihm, als daß er nicht einen Ausweg gesucht hätte. Eine andere, im einzelnen nicht bekannte bittere Erfahrung, die Hoffmann mit einem wegen demagogischer Umtriebe

angeklagten Manne Namens Knarapanti gemacht hatte, veranlaßte ihn zur Abfassung einer bitteren satirischen Episode auf Kamptz und den ganzen Demagogenunfug, die er seiner Erzählung: Meister Floh einverleibte. Es ist Hoffmann zum schweren Vorwurf gemacht worden, daß er auf diese Weise ein ihm anvertrautes Amtsgeheimnis der Öffentlichkeit preisgegeben hätte; allein, wenn man alles erwägt, was vorangegangen, so wird man sein Vergehen sicherlich nicht allzu scharf beurteilen. Er selbst hielt es übrigens nicht für nötig, über die ganze Angelegenheit sorgfältiges Stillschweigen zu bewahren, und so drang bald das Gerücht an die Öffentlichkeit, Hoffmann arbeite an einem Buche, in dem die ganze Demagogenhetze lächerlich gemacht werden sollte. Nähere Nachrichten kamen der Regierung durch den bisherigen preußischen Gesandten in Darmstadt v. Otterstedt zu, der sich seit kurzer Zeit in Berlin aufhielt, wo man ihn als brauchbares Werkzeug bei der Ermittelung hochverräterischer Pläne verwandte. Otterstedt, der in Berlin übrigens von allen Seiten mit Mißtrauen und Abneigung betrachtet wurde, erfuhr durch einen Agenten, den er in Frankfurt unterhielt, daß das Manuskript des fraglichen Hoffmannschen Buches bei dem dortigen Buchhändler Wilmanns angekommen sei und eben gedruckt werden sollte. Auf Veranlassung der Regierung wurde nun ein jüngerer Beamter, Dr. Klindworth, nach Frankfurt geschickt, um im Namen des Staates die Herausgabe des Manuskriptes zu fordern, das Wilmanns übrigens ebenso wie die über das Buch mit Hoffmann geführte Korrespondenz ohne weiteres auslieferte. Zur Begutachtung des Buches setzte der Minister des Inneren von Schuckmann eine Kommission ein, an deren Spitze der ebenfalls aus der Geschichte der Demagogenuntersuchungen wenig vorteilhaft bekannte Regierungsrat von Tzschoppe stand, und stellte, nachdem diese ihr Urteil abgegeben hatte, beim Könige den Antrag, Hoffmann durch Kabinettsbefehl jede weitere schriftstellerische Thätigkeit zu untersagen und ihn an das Oberlandesgericht nach Insterburg zu versetzen, wo er der besonderen Aufsicht des Präsidenten empfohlen werden könnte. Selbstverständlich erregte die ganze Angelegenheit in Berlin ungeheures Aufsehen. Die öffentliche Meinung sprach sich fortgesetzt energisch für Hoffmann aus; Schleiermacher äußerte geradezu, wenn Hoffmann durch Kabinettsorder entlassen würde, müßte das ganze Kammergericht abdanken, und thäte dies das nicht, sondern schwiege zu der Sache, so würde e r wenigstens dieses Gericht in allen vorkommenden Fällen verwerfen und sich dessen Gerichtsbarkeit versagen. Gewiß werden manche derer, die

Hoffmann durch seine schroffe und rücksichtslose Art einmal verletzt hatte, nicht verfehlt haben, ihren Einfluß zu seinen Ungunsten geltend zu machen; aber stärker als der Haß der Feinde, unter denen neben Kamptz namentlich der Polizeiminister Graf Pückler sich hervorthat, erwies sich doch der Eifer der Freunde, vor Allen wieder des treuen Hippel, der sich gerade damals als Mitglied einer Kommission in Berlin aufhielt. Durch ihre eifrigen Bemühungen wußten sie es durchzusetzen, daß der König zunächst Hoffmann zur Abfassung einer Verteidigungsschrift auffordern ließ; nachdem Hoffmann seine Rechtfertigung eingereicht und versprochen hatte, die betreffende Episode im Meister Floh zu streichen, entschied der König, daß Hoffmann wegen seiner Indiskretion ein Verweis zu erteilen, im übrigen aber jedes Verfahren gegen ihn einzustellen sei.

Noch bevor diese Angelegenheit zum Abschlusse gekommen war, hatte Hoffmanns Krankheit den furchtbarsten Ausgang genommen. Die immer mehr überhandnehmende Rückenmarksschwindsucht führte ihn unaufhaltsam dem Grabe zu; man kann sagen, daß die Qual des allmählichen Sterbens sich durch vier Monate hinzog. Mit stoischem Gleichmut ertrug Hoffmann die Qualen der Krankheit wie der Heilmittel, die man zu ihrer Hebung versuchte, immer noch hoffend, und auch in den Augenblicken des wildesten Körperschmerzes nicht ohne den bitteren Scherz, der ihm in besseren Tagen so leicht auf die Lippen kam. Aber während der Körper immer mehr verfiel, blieb Hoffmanns Geist rege und frisch; seine Produktion erlitt durch die Krankheit keine Stockung; sie nahm eher einen Aufschwung; als die Lähmung endlich auch die Hände ergriff, begann er zu diktieren. Eine unüberwindliche Sehnsucht erfaßte den unglücklichen Mann nach dem frischen Grün der Natur; die Ausfahrt, die er, um dies Sehnen zu stillen, unter den schwersten Schmerzen unternahm, erschütterte ihn auf das Tiefste. Kurze Zeit darauf, am 25. Juni 1822 befreite ihn der Tod von seinen Qualen; seine Ruhestätte fand er auf dem Jerusalemer Kirchhof.

Letzte dichterische Thätigkeit.

In den meisten der Dichtungen, die Hoffmann unmittelbar vor dem Ausbruche seiner Krankheit geschrieben hat, spürt man ein Erlahmen der poetischen Kraft. So gehört z. B. die Erzählung Prinzessin Brambilla (1821), zu der Hoffmann wieder wie in seinen Anfängen durch Stiche Callots angeregt wurde, zu den geringwertigsten Leistungen des Dichters. Die feste Gestaltungskraft, die seine anderen Werke so auszeichnet, scheint ihm hier vollständig abhanden gekommen zu sein; nirgends erhalten wir eine deutliche Vorstellung von den vorgeführten Gestalten, weder von dem halb verrückten Hauptheldeu, dem Schauspieler Giglio, noch von den anderen Figuren; wie gestaltlose Schatten huschen sie an uns vorüber. Auf eine Verschmelzung von phantastischer Illusion und wirklichem Leben ist es auch hier abgesehen, aber während uns Hoffmann sonst unmerklich aus dem einen Reiche in das andere hinüberleitet, stehen hier die Vorgänge aus dem Gebiete der Phantasiewillkür und der Wirklichkeit unvermittelt nebeneinander, und eben deshalb kann auch von einer Wirkung, wie sie Hoffmann sonst mit ähnlichen Gebilden ausübt, nicht die Rede sein.

Auch Meister Floh zeigt Hoffmann nicht mehr auf der Höhe seiner Kraft als Erzähler; ebensowenig wie in Prinzessin Brambilla ist es ihm hier gelungen, Geisterspuk und Leben in wirksamer Weise zu vermischen. Da infolge der Ausmerzung der Episode Knarapanti die satirische Absicht nirgends mit Deutlichkeit hervortritt, so haben wir das Märchen, so wie es sich giebt, zu nehmen und zu betrachten. Zunächst ist dabei hervorzuheben, daß die gespensterhaften Gestalten nirgends mit der anschaulichen Kraft gezeichnet sind, die Hoffmann sonst eignet; nur der Meister Floh selbst mit seinem Augenglas, durch welches er in die Gedanken eindringt, die die Menschen hinter ihren Worten verbergen, ist etwas fester entworfen; zu der hübschen Erfindung scheint übrigens Gozzis König Hirsch Hoffmann die erste Anregung geliefert zu haben. Steht in diesen Partieen nun der Meister Floh

etwa auf dem Standpunkte der Prinzessin Brambilla, so zeigt er sich andererseits in der Schilderung der Verhältnisse des realen Lebens dieser Erzählung weit überlegen. Die Gestalt des Haupthelden Peregrinus Thyß, der von Kindheit an in sich zurückgezogen, durch die Liebe dem Leben wiedergegeben wird, ist lebendig entwickelt, und ein Hauch gemütlicher Wärme ruht über der Schilderung des ärmlichen Hauswesens des Buchbinders Lämmerhirt.

Von den größeren Plänen, mit denen sich Hoffmann in den letzten Lebensjahren trug, einem stark mit autobiographischen Elementen versetzten Romane: Jakobus Schnellpfeffer und einem schon seit längerer Zeit vorbereiteten Werke: Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers, das sich unmittelbar an den nicht vollendeten dritten Teil des Kater Murr anschließen und aller Wahrscheinlichkeit nach Betrachtungen etwa in der Art der Kreisleriana enthalten sollte, ist nichts zur Ausführung gekommen, und nur hin und wieder geben uns dürftige Notizen über die Hoffmann dabei vorschwebenden dichterischen Absichten Aufschluß. Dagegen ist uns noch eine Anzahl von größeren und kleineren Erzählungen erhalten, deren Entstehungszeit in die Jahre 1820—22 fällt. Sie sind ihrem Charakter nach ziemlich verschiedener Natur. Vieles in ihnen erinnert an die erste Zeit von Hoffmanns dichterischer Thätigkeit; Motive aus dem Magnetiseur tauchen z. B. in dem Elementargeist auf; die Verwendung von Zügen aus Schillers Räubern erinnert an das Majorat. Andererseits zeigt sich gerade in den letzten Erzählungen die Ausartung von Hoffmanns Erzählungsmanier am schroffsten; auch die Prinzessin Brambilla weist nicht ein solches tolles und zusammenhangsloses Durcheinander auf wie die beiden miteinander verbundenen Erzählungen: „Die Irrungen“ und „die Geheimnisse“; in der Anknüpfung an Griechenland, das damals um des Freiheitskampfes willen im Mittelpunkte der öffentlichen Teilnahme stand, zeigt sich zwar Hoffmanns Art, das Nächstliegende zu berücksichtigen, aber bei der Ausführung erkennt man Hoffmann nirgends wieder: da ist keine Gestalt so hin gestellt, daß man sie wirklich zu sehen glaubt, das Groteske schlägt nicht selten in das Läppische um, und nur ganz hin und wieder vermögen einzelne Späße und Situationen das Interesse des Lesers wirklich festzuhalten. Wir wissen, daß ein Abenteuer des Helden der Geheimnisse genau einem Erlebnis Devrients nachgebildet ist; man kann daher den Gedanken nicht unterdrücken, daß bekannte Persönlichkeiten und Verhältnisse des damaligen Berlins in der Erzählung abgeschildert

worden sind; für die Berliner Leser mag die Geschichte in jener Zeit daher ein gegenständliches Interesse besessen haben, das sie für uns verloren hat.

Auch die Räuber, der Doppelgänger und der Elementargeist gehören zu Hoffmanns schwächeren Leistungen, wenn sie auch mit den beiden soeben behandelten Erzählungen durchaus nicht auf eine Linie zu stellen sind. Am ehesten zeigt sich noch in dem Doppelgänger, dessen Entstehungszeit von allen hier behandelten Stücken auch am weitesten zurückreicht, die alte Kraft von Hoffmanns Erzählungskunst; diese äußert sich namentlich in der Vergegenwärtigung einzelner Nebengestalten, während die Hauptfiguren nicht klar und anschaulich heraustreten. Auch das Problem, das Hoffmann vorschwebte, ist doch nicht so erschöpfend behandelt worden, wie es möglich war, und gelangt dadurch, daß es von einer Reihe anderer Motive überrankt ist und aus ihnen erst losgelöst werden muß, durchaus nicht zur Wirkung. Die Räuber sind in ähnlicher Art komponiert wie etwa der Magnetiseur, und kommt durch diese lose Aneinanderreihung von Erzählungsbruchstück und Briefen auch etwas Zerfahrenes in die Geschichte, so wird man doch zugestehen müssen, daß wenigstens der erste Teil lebhaft und kräftig erzählt ist, und daß in dem allmählichen Hervortreten der unheimlichen Verhältnisse, auf denen die Handlung sich aufbaut, wenigstens etwas von der Kraft, mit der Hoffmann vordem solche Enthüllungen zu entwickeln pflegte, noch wirksam ist. Fast ganz mißglückt ist der Elementargeist; was ihn etwa vor den Irrungen und den Geheimnissen auszeichnet, sind nur einige sicher entworfene Nebenfiguren und Schilderungen; aber das Wunderbare tritt hier durchaus nicht mit der sinnlichen Greifbarkeit und Unmittelbarkeit ins Leben wie in Hoffmanns früheren Erzählungen, und die weibliche Hauptgestalt, die zur Strafe für das Unheil, das sie früher im Dienste unheimlicher Mächte angerichtet hat, an der Seite eines gewöhnlichen Mannes ein alltägliches Leben führen muß, streift hart an das unfreiwillig Komische. — Einer französischen Kriminalgeschichte hat Hoffmann die Novelle: die Marquise de la Pivardière genau nacherzählt und eine frei erfundene Vorgeschichte hinzugefügt; in beiden Teilen ist er nicht glücklich, und nur der Eingang ist wirksam und charakteristisch; er verspricht mehr, als nachher gehalten wird. Ähnlich wie im Fräulein von Scudery handelt es sich um zwei Unschuldige, die durch ein unglückliches Zusammentreffen der Umstände in den Verdacht gekommen sind, einen Mord begangen zu haben. Aber wenn im

Fräulein von Scudery die Teilnahme, mit der wir der Entwickelung von Oliviers Geschick entgegensehen, sich daraus erklärt, daß der Dichter es verstanden hat, uns den unschuldig Angeklagten auch menschlich näher zu bringen, so überwiegt bei der Marquise de la Pivardière das Interesse des Kriminalrichters an einem anziehenden und ungewöhnlichen Rechtsfalle. Es ist wohl anzunehmen, daß Hoffmann ursprünglich die Absicht gehabt hat, die Kriminalgeschichte zu einem wirklich poetischen Werke auszugestalten; Ansätze dazu liegen in der erfundenen motivierenden Vorgeschichte vor: die unglückliche Marquise und der von ihr geliebte Charost, die beide von dem verblendeten Vater der Marquise und deren späteren nichtswürdigen Gatten schnöde um ihr Lebensglück betrogen werden, sind Gestalten, denen eine sorgfältige Charakteristik wohl eindringliche Kraft hätte verleihen können; aber bereits in der Vorgeschichte vermißt man diese, und in dem Hauptteil der Erzählung hat Hoffmann so gut wie gar keinen Versuch gemacht, die dankbaren Züge, die ihm seine eigene Erfindung geliefert hatte, nun auch wirklich zu verwerten: er hält sich hier fast durchweg genau an seine Vorlage.

So unzweifelhaft nun in diesen Erzählungen ein Nachlassen von Hoffmanns poetischer Schöpferkraft sich erkennen läßt, so fehlt es doch auch unter den Stücken, die noch vor dem Ausbruche seiner Krankheit geschrieben sind, nicht an Arbeiten, die mit zu dem Eigentümlichsten zu zählen sind, was er geschaffen. Die kleine in Briefen abgefaßte Erzählung: Haimatochare ist wenig bekannt geworden, trotzdem ihr zur Erkenntnis von Hoffmanns Anschauungsweise eine nicht geringe Wichtigkeit zukommt. Kunz, der die Redaktion einer Zeitschrift übernehmen wollte, bat Hoffmann um einen Beitrag; Hoffmann erlaubte sich mit seinem alten Freunde eine Mystifikation, indem er ihm mitteilte, daß die in der Erzählung zusammengefaßten Briefe ihm von Chamisso bei dessen Rückkehr von seiner Weltreise mitgeteilt seien; es ist ein charakteristisches Zeichen für die Urteilsfähigkeit des biederen Mannes, daß er den Autor der Briefe, die in keinem Zuge die Hoffmannsche Eigenart verleugnen, nicht erkannte. Wenn Hoffmann übrigens gerade Chamissos Namen nannte, so findet diese Thatsache wohl darin ihre Erklärung, daß Mitteilungen Chamissos bei der Rückkehr von seiner Reise Hoffmann wohl die erste Anregung zu der Erzählung gegeben haben. Chamisso erwähnt in der Beschreibung seiner Reise, daß er bei seinen naturwissenschaftlichen Sammlungen beständig den Eifersüchteleien des ebenfalls der Expedition beigegebenen

Lieutenants Wormskiöld ausgesetzt gewesen sei, und daß die hieraus entstandenen Streitigkeiten ihn in die traurigste Stimmung versetzt hätten. „Ich erinnere mich," schreibt er, „daß in Sicht des Staatenlandes ich hinüber zu den traurigen, nackten Felsen schaute und fast begehren mochte, daß mich vom Schiffe aus das kleine Boot nach jener winterlichen Öde hinübertrage, mich von der marternden Gegenwart zu befreien." Als Chamisso nun bei seiner Rückkehr von diesen Verhältnissen erzählte, wird Hoffmann unwillkürlich die Erfindung von dem durch geringfügige wissenschaftliche Eifersüchteleien herbeigeführten Streite der beiden Naturforscher aufgegangen sein. Irgend welchen weiteren mittelbaren oder unmittelbaren Anteil Chamissos an der Erzählung anzunehmen, liegt indessen keine Veranlassung vor. — In den Serapionsbrüdern spricht Hoffmann gelegentlich von Leuten, die über dem Eifer um wissenschaftliche Fragen alle großen Verhältnisse und Fragen des Menschenlebens vergessen; ihm erschien diese Leidenschaft, deren tragische Seite Gustav Freytag in der verlorenen Handschrift so schön erfaßt hat, wie ein grauenhaft gespenstisches Philistertum. Ganz von dieser Anschauung ist die Erzählung Haimatochare getragen. Wir erfahren aus diesen Briefen von zwei Naturforschern, die, auf das innigste miteinander befreundet, mit einer Expedition nach den Sandwichinseln gehen. Auf der Insel Oahu geraten sie in einen Streit, der sich immer mehr verschärft; der Gegenstand des Zwiespaltes wird nicht genannt, aber nach den Anspielungen in den Briefen, die sie miteinander wechseln, scheint es eine Liebesleidenschaft zu einer jungen Eingeborenen zu sein, die sie entzweit. Immer heftiger werden die Worte, die sie brieflich austauschen, und schließlich kommt es zu einem Zweikampfe, in dem Beide fallen. Da endlich erfährt der Leser die Ursache des Streites: der eine der Freunde fand ein kleines, bisher unbekanntes Läuschen auf einer Taube, die der andere geschossen hatte, und jeder von Beiden beanspruchte für sich die Ehre, das Tierchen in die Wissenschaft einzuführen. — Die tiefe Ironie, die über der ganzen Erzählung liegt, kommt durch den außerordentlich geschickten Aufbau mit besonderer Schärfe zur Geltung: eben weil man aus den ersten Briefen auf eine große, allgemein menschliche Eigenschaft schließt, die die beiden bisherigen Freunde entzweit, tritt die Kleinlichkeit der Ursache des Zwistes mit besonderer Schärfe hervor, da man durch die Anlage des Ganzen unwillkürlich gezwungen wird, die wirkliche Veranlassung des Streites mit der vermuteten zu vergleichen. Zugleich aber wird durch die Leidenschaft, mit der die

beiden Naturforscher die kleinliche Ursache ihres Zwiespaltes wie eine große Lebensfrage behandeln, über das Ganze wirklich eine unheimliche oder, wie Hoffmann sagt „gespenstische" Stimmung verbreitet.

Auch die Erzählung: Datura fastuosa gehört zu Hoffmanns besseren Arbeiten, wenn man auch zugeben mag, daß das psychologische Problem in ihr nicht völlig ausgeschöpft ist. Die äußere Anregung dazu gab ihm eine Mitteilung Chamissos: die alte Witwe eines Professors hat in dem Gewächshause ihres verstorbenen Gatten eine kostbare exotische Pflanze und will sie dem jungen Amanuensis des Verstorbenen, dessen ganzes Herz an der Pflanze hängt, nur unter der Bedingung überlassen, daß er sie heiratet. Aus dieser Notiz ist Hoffmann offenbar zuerst der Gedanke von der Ehe der alten Professorin mit dem blutjungen Studenten erwachsen; an diese Thatsache freilich hat er eine Entwickelung seiner Erzählung angeknüpft, die mit der Erfindung Chamissos überhaupt kaum noch etwas gemein hat. Hoffmann hat jetzt das ganze Interesse auf den Charakter des Studenten Eugenius konzentriert; der unerfahrene, dem eigentlichen Leben fremde und nur in seiner Gedankenwelt lebende Jüngling hat eine Scheinehe mit der alten Professorin geschlossen, die er in Wahrheit wie seine Mutter verehrt, und führt an ihrer Seite das Leben eines alten Mannes. Hoffmann wollte nun zeigen, wie gerade ein weltabgewandter, in derartige unnatürliche Verhältnisse verstrickter Jüngling nur um so leichter auf Irrwege gerät und ins Verderben stürzt, wenn ihm nicht ein glücklicher Zufall Rettung bringt. Es kann kein Zweifel sein, daß Hoffmann hier aus eigenen Erfahrungen schöpft: das Leben seiner Jugend tauchte in ihm auf: der Freund des Eugenius, Sever, trägt offenbar Züge Hippels, und schon der Name des Eugenius erinnert an Hoffmann, denn dieser gab sich in seinem schwärmerischen Jugendverkehr mit Hippel den Namen Eugenio, mit dem er auch einen Brief an Hippel unterschrieb. Will man noch weiter gehen, so kann man das Vorbild für die italienische Tänzerin, die den Eugenius beinahe auf die Bahn des Verbrechens lockte, in Frau Hatt sehen und bei der anmutigen Gestalt Gretchens, in deren Liebe Eugenius schließlich Erlösung findet, an Micheline Rorer denken. Man kann ferner darauf hinweisen, wie gerade Hoffmanns weltabgewandtes Leben und seine Unerfahrenheit die eigentlichen Ursachen waren, daß er den Versuchungen, die in Posen an ihn herantraten, so wenig Widerstand entgegensetzte. Wie dem aber auch sei: jedenfalls gewinnt gerade die Gestalt des Eugenius ihre Hauptanziehungskraft dadurch,

daß Hoffmann, ebenso wie bei der Schilderung der Jugendjahre des Peregrinus Thyß im Meister Floh, dabei auf sein eigenes Jugendleben zurückgreift.

Je eindringender Hoffmann auf seinem Krankenbette seinen Geist sammelte und bei sich selbst Einkehr hielt, desto schneller stieß er alle störenden Elemente, die sich während der letzten Jahre an seine Dichtung angesetzt hatten, ab und gewann die alte Kraft des Erzählens und Gestaltens zurück. Außer dem rührenden kleinen Fragment: Die Genesung, zu dem seine letzte Ausfahrt die Veranlassung gab, hat er auf dem Totenbette noch die Erzählung: Meister Johannes Wacht beendet. Die Erzählung erinnert etwas an Meister Martin: die Hauptgestalten beider Novellen bringen durch die Hartnäckigkeit, mit der sie an einer fixen Idee festhalten, beinahe Unglück über ihre nächsten Verwandten und sich selbst. Wacht ist von der Unverkäuflichkeit des Rechtes tief durchdrungen; darum haßt er die Advokaten und will seinem Pflegesohn, der Advokat geworden und Wachts Tochter innig liebt, diese durchaus nicht zur Frau geben. Vergleicht man die Erzählung mit Meister Martin, so wird das Urteil dahin gehen, daß Meister Johannes Wacht mit größerer Kühnheit koncipiert ist, während Meister Martin im einzelnen sorgfältiger durchgeführt ist. Man vermißt in dieser letzten großen Novelle Hoffmanns die rechte Abrundung; auch stört zuweilen eine gewisse Absichtlichkeit der Erzählung. Doch kommt der Dichtung immerhin ein bedeutender Platz innerhalb Hoffmanns Produktion zu; die meisten Partien sind frisch und klar erzählt, der Schauplatz, Bamberg, lebendig vergegenwärtigt, und vor allem in der Hauptfigur hat Hoffmann ein eindrucksvolles Charakterbild geschaffen, das nur durch den Schluß etwas geschädigt wird, in welchem Hoffmann sich durch sein Bestreben, endlich eine Lösung herbeizuführen, zu einem unvermittelten und nicht gehörig motivierten Sprung hat verleiten lassen.

An Meister Martin erinnert uns auch noch die nicht vollendete Erzählung: Der Feind, aber nicht in den Gestalten, sondern darin, daß wir auch in diesem Stücke in das Nürnberg des sechzehnten Jahrhunderts geführt werden. Es war offenbar Hoffmanns Absicht, ein Kulturbild Nürnbergs im sechzehnten Jahrhundert, und zwar im breiteren, umfassenderen Sinne zu entwerfen, als er es im Meister Martin gethan. Zwar fehlt es auch in dieser Novelle nicht an Zügen und ausgeführten Schilderungen, die das Leben und Treiben der Bürger Nürnbergs uns näher bringen sollen; aber im Mittelpunkte

der Erzählung steht Albrecht Dürer, und schon dadurch erscheint die Erzählung in eine höhere Sphäre gerückt. An den fertig gewordenen Kapiteln tritt eine gewisse Breite zuweilen störend hervor; es ist aber nicht unmöglich, daß diese durch den weiteren Verlauf der Novelle gerechtfertigt wurde.

Zu den größten Leistungen Hoffmanns ist das Gespräch: Des Vetters Eckfenster zu zählen; ja, es ist wohl überhaupt das reinste Werk der Kunst, welches ihm gelungen ist. Wie so häufig, giebt uns Hoffmann ein Selbstporträt; aber verschwunden ist alles Bizarre und Groteske, das seinen Selbstschilderungen sonst anzuhaften pflegte, mit schlichter und gefaßter Wehmut wird das Bild des kranken und gelähmten Dichters gezeichnet, der, gewohnt im Leben die Vorbilder seiner Dichtung aufzusuchen, nur noch vom Fenster aus auf das Treiben und Drängen niederschauen, aber auch jetzt nicht von der alten Neigung des Beobachtens, Nachschaffens und Gestaltens lassen kann, und der sich über die Qualen, die ihm auch die kleinste Lebensfreude verbittern, mit der Aussicht auf den Tod tröstet, der wie dem Leben, so auch den Leiden ein Ende machen wird. Durch die unmittelbare Wahrheit, die aus jedem Zuge dieses Gespräches zu uns spricht, übt es eine tief ergreifende Wirkung aus. Aber außer dem hohen Kunstwert, der dem Werke zugesprochen werden muß, kommt ihm auch eine besondere Bedeutung für die Erkenntnis der dichterischen Persönlichkeit Hoffmanns zu: in keinem anderen seiner Werke hat sich der Dichter so ausführlich über die Art ausgesprochen, in der die poetischen Gebilde in seiner Seele aufgingen und lebendig wurden.

Rückblick und Ausblick.

Hält man Hoffmanns Bekenntniſſe mit den Nachrichten zuſammen, die uns ſonſt über die Natur ſeines Schaffens zugekommen ſind, ſo ergiebt ſich, daß als die Hauptquelle ſeiner Dichtung die Beobachtung oder, wie er ſelbſt es nennt, die Kraft des Schauens zu betrachten iſt. Daß der Dichter das, was er ſchildert, ſelbſt geſchaut haben muß, iſt die Forderung, die Hoffmann mehrfach aufſtellt, und die eigentümliche Kälte, mit der uns manches keineswegs ungeſchickte und geiſtloſe Kunſtwerk berührt, erklärt er gerade daraus, daß der Dichter die von ihm gebildeten Geſtalten nicht wirklich geſehen habe. Darum ging er beſtändig darauf aus, Beobachtungen zu ſammeln: auf Spaziergängen, im Gaſthauſe oder an irgend einem anderen öffentlichen Orte zog ihn jede, durch irgendwelche beſondere Eigentümlichkeit hervorſtechende Perſönlichkeit an; nicht allein, daß er eine ſolche Geſtalt in allen ihren Einzelheiten auf das genaueſte feſtzuhalten wußte, er ſuchte auch für die ſonderbare Art des Ausſehens eine Erklärung, und dieſe geſtaltete ſich ihm unwillkürlich zur Erzählung um. Beobachtung und Motivierung des Beobachteten ſind alſo die beiden Ströme, aus denen Hoffmann die Kraft des Geſtaltens floß, und nur da iſt er wirklich groß, wo die beiden Prinzipien zuſammenwirken.

Dieſer Beſtimmung der Eigenart ſeines poetiſchen Schaffens ſcheint die Stellung zu widerſprechen, die in ſeinen Werken das Wunderbare einnimmt. Dennoch iſt gerade die Art, in der Hoffmann das Wunderbare behandelt, ein ſprechender Beweis für die Richtigkeit der aufgeſtellten Merkmale. Denn auch auf dieſem Gebiete geſtaltet Hoffmann in der Zeit, in der ſeine Dichtung noch nicht der Manier verfallen war, ſelten etwas, was er nicht ſelbſt erlebt und beobachtet hat. Wenn ihm auch die Neigung zur dichteriſchen Verkörperung des Wunderbaren aus tiefer Überzeugung von der eigentlichen Aufgabe der Poeſie kam und durch die Furcht vor ge-

heimen Schrecknissen, wie sie seit dem Betreten der von ihm eingeschlagenen Richtung immer mächtiger in ihm wurde, die nachhaltigste Nahrung fand, — so erklärt sich der Eindruck, den er mit derartigen Gestalten ausübt, doch, wie noch gezeigt werden wird, in der Hauptsache daraus, daß auch hier überall sorgfältige Beobachtung zu Grunde liegt. Betrat er aber einen Teil dieses Stoffkreises, auf dem er eigene Beobachtungen nicht sammeln konnte, so strebte er vor allem danach, sich das, was Andere beobachtet hatten, zu eigen und zu nutze zu machen. Das gilt namentlich von dem Grenzgebiete zwischen Körper- und Geisterwelt, wie es der Mesmerismus und verwandte Bestrebungen damals erschlossen zu haben meinten und von dem sich Hoffmann selbstverständlich mächtig angezogen fühlen mußte. Aus der damaligen reichen Litteratur über diesen Gegenstand hat Hoffmann die Erfahrungen, die andere hier gemacht haben wollten, sorgfältig gesammelt und in sich verarbeitet; am stärksten hat von allen diesen Schriftstellern G. H. Schubert (1780—1860) auf ihn gewirkt, für dessen Arbeiten Hoffmann große Bewunderung hegte. Thatsächlich sind denn auch die Auseinandersetzungen über den Magnetismus und die damit zusammenhängenden Fragen, wie sie sich in den Serapionsbrüdern, im öden Hause und auch sonst finden, unzweifelhaft von Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ und der „Symbolik des Traumes“ (1814) beeinflußt; auch kleinere, entweder in die „Serapionsbrüder“ oder in einzelne Novellen selbst verwebte erzählende Züge scheinen auf gelegentliche Notizen Schuberts zurückzugehen.

Unmittelbar mit der Thatsache, daß vor allem die Beobachtung die Quelle von Hoffmanns dichterischem Schaffen war, hängt noch eine andere Eigenart des Dichters zusammen. Die Gestalten, die er vorführt, waren keine in der Studierstube erklügelten abstrakten Gebilde, sondern sie waren ihm im lebhaften Getriebe der Außenwelt, auf Straßen, Vergnügungsplätzen oder im Gasthause durch eindringendes Schauen aufgegangen. So lag es nahe, mit den poetischen Figuren auch zugleich den lokalen Rahmen festzuhalten, innerhalb dessen die Gestalten zuerst dem geistigen Auge des Dichters erschienen waren. Hoffmann hat es selber betont, wie durch eine derartige genaue Lokalisierung jede Erzählung viel an innerer Wahrscheinlichkeit und an äußerer Lebendigkeit und Frische gewinne. Bei der Schilderung der Umgebung, in die der Dichter nun die in der Erzählung vorgeführten Personen hineinstellt, müssen wir wieder bewundern, mit

wie scharfem Blicke der Dichter die entscheidenden Züge zu erkennen und festzuhalten weiß. Das kleinste Detail, an dem ein anderer wahrscheinlich achtlos vorübergegangen wäre, macht er ausfindig und verleiht durch seine Verwendung dem Gemälde den Charakter unmittelbarer Lebenswahrheit. Gerade in der Auffindung und Verwertung solcher gelegentlicher Züge, die, ohne von sonderlicher Wichtigkeit zu sein, doch in eigentümlicher Weise der Charakteristik dienen, ist Hoffmann Meister, und er versteht es, dadurch ein klareres und treueres Bild zu erzielen, als viele Schriftsteller durch die breitesten und sorgfältigsten Beschreibungen.

Auch wo Hoffmann Persönlichkeiten und Vorgänge schildert, die einer älteren Zeit angehörten, verfährt er in ähnlicher Weise. Zog ihn aus irgend einer alten Quellenschrift eine Gestalt besonders an, so suchte er sich erst von ihrem Aussehen eine möglichst deutliche Vorstellung zu machen; war das mit Hilfe der litterarischen Urkunden nicht zu erreichen, so übertrug er wiederum Züge, die er an ähnlich gearteten Personen im Leben beobachtet hatte, auf die Gestalt der Vorzeit. Und auch hier strebte er danach, seine Figuren in einen möglichst lebensvollen Rahmen hineinzusetzen, indem er Chroniken und andere Quellenwerke auf Züge zur Charakteristik von Sitten und und Gewohnheiten der in Betracht kommenden Zeit untersuchte und das Gefundene dann mit ähnlichen wirklich geschauten Vorgängen seiner eigenen Zeit kombinierte. Bis auf die Namen herunter erstreckte sich seine Sorgfalt: bei der Benennung seiner Spukgestalten lehnte er sich gern an möglichst bezeichnende ältere Namen an; so hat er aus dem gelehrten Arzt des sechzehnten Jahrhunderts Prosper Alpinus seinen Prosper Alpanus im Klein Zaches gewonnen.

Erwägt man das alles, so muß man sagen, daß das viel mißbrauchte Wort Realismus für Hoffmanns dichterisches Schaffen wirklich zutrifft. Hoffmann war trotz seinem Hange zum Wunderbaren ein Realist; er war es in der Art, in der er seine Studien machte und diese in Dichtung umsetzte, er war es auch in seiner Darstellungsweise. Die Macht, die er noch heute über den Leser ausübt, beruht einerseits auf der treuen, sinnfälligen Wiedergabe des Beobachteten, andererseits auf seiner realistischen Erzählungskunst. Er erzählt, wie ein unbeteiligter Zuschauer, dem die Persönlichkeiten, von denen er spricht, vollkommen gleichgültig sind. Durch diese unbedingte Ruhe, die durch nichts aus dem Gleichmaß zu bringen ist und auch das Grausenerregendste wie etwas im gewöhnlichen Laufe der Dinge

Liegende berichtet, weiß Hoffmann die unmittelbarste Wirkung zu erreichen.

Die Objektivität, mit der der Dichter seinen Gestalten gegenübertritt, schließt doch nicht aus, daß sich seine Sprache dem Charakter der dargestellten Vorgänge überall sorgfältig anzuschmiegen weiß. Neben dem Tone des ruhigen, sachlichen Berichtes steht ihm, namentlich wo er das Gebiet des Wunderbaren und Seelischen betritt, ein reicher und tief poetischer Stil zu Gebote. Die Elemente, aus denen dieser sich aufbaut, sind ihm teils, wie oben gezeigt worden ist, von den Romantikern, vor allen von Wackenroder, zugekommen, teils sind sie aus einer dem Dichter eigentümlichen echt romantischen Idee entsprossen. Man fühlt sich unwillkürlich an die Art erinnert, in der Otto Ludwig nach seinem eigenen Berichte die dichterischen Gestalten aufgingen und die vielleicht unbewußt von Hoffmann inspiriert ist, wenn man die folgenden Worte Hoffmanns liest: „Nicht sowohl im Traum, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich, wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf dieselbe geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten." Auf diesen Gedanken ist der Dichter namentlich in seinen Anfängen wiederholt zurückgekommen, und er hat ihn noch deutlicher einmal so präzisiert, daß ihm Farben, Töne und Düfte nur wie die verschiedenen Äußerungen des gleichen harmonischen Geistes erschienen, der durch die Natur hindurchwehe. So ist ihm offenbar aus dieser Anschauung die Neigung erwachsen, diese verschiedenen Vorstellungen miteinander zu verbinden und sie als poetisches Stilmittel zu verwenden. Jedenfalls begegnen wir derartigen eigenartigen Kombinationen in der Sprache seiner früheren Dichtungen außerordentlich häufig: die glockenhelle Stimme strahlt wie ein himmlisches Licht empor; die goldenen Strahlen brennen in glühenden Tönen; die roten Adern des Steines gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen, tönenden Strahlen emporfuhren. Je bewußter indessen Hoffmann seine Erzählungskunst ausübte, desto mehr treten diese Elemente zurück; sie fehlen in seinen späteren Arbeiten nicht ganz, aber der Dichter läßt bei ihrer Verwendung entweder deutlich hervortreten, daß es sich um einen Vergleich handelt, oder er legt sie bestimmten Persönlichkeiten in den Mund, um sie dadurch als dem wahrhaft Poetischen zugewandte Gemüter zu charakterisieren. (Man vergleiche z. B.

folgende Worte der Julia im Kater Murr: „Ein wunderbarer Schimmer, wie Mondesglanz, ging auf in Ton und Gesang, und wie er die Bäume, die Blumen mit goldenem Strahl berührte, bebten sie vor Entzücken, und die Büsche säuselten, und die Quellen flüsterten in leisen sehnsüchtigen Seufzern. Da gewahrte ich aber, daß ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut!") Aber auch das geschieht im ganzen recht selten; Hoffmann strebt vielmehr in den Dichtungen, die ihn uns auf der Höhe seines Schaffens zeigen, vor allem danach, mehr durch den Gegenstand als durch die Sprache eine poetische Wirkung auszuüben und den Stil immer mehr der Ausdrucksweise des kühlen, über den Dingen stehenden Berichterstatters anzunähern. Doch liegt über diesen trotz ihrer Klarheit mit einer gewissen Breite angelegten Perioden immerhin noch so viel poetische Stimmung, daß jede Nüchternheit vermieden wird; und nur zuweilen wird der Leser durch gewisse stilistische Absonderlichkeiten in dem Genusse dieser silberhellen Sprache etwas gestört; so z. B. durch die Neigung zu unschönen absoluten Partizipialkonstruktionen („Dies alles gesprochen, führte mich Cardillac in das geheime Gewölbe"), oder durch die Gewohnheit, bei der direkten Rede erst ein oder mehrere Worte des Sprechenden anzuführen und diese nach dem eingeschobenen: „sagte er, sprach er" zu wiederholen. („Überhaupt, fuhr das fremde Kind fort, überhaupt möchtet ihr euch in meiner Heimat vielleicht gar nicht so gut befinden". „Was haltet, begann Vincenz, was haltet ihr von der angenehmen Idee?" „Jede, sprach die Benzon, jede Maßregel, die Meister Abraham vorschlagen dürfte." „Ich liebe, erwiderte Balthasar, ich liebe das Himmelskind.") Doch ist vielleicht auch diese Eigentümlichkeit, die in größerem Umfange sich erst etwa seit 1815 geltend macht, auf Hoffmanns Bestreben nach möglichster Deutlichkeit zurückzuführen. Merkwürdig ist, wie in den Arbeiten, die unmittelbar vor dem Ausbruche seiner Krankheit geschrieben sind, mit der Kraft des Gestaltens dem Dichter auch die Sicherheit in der Beherrschung der Sprache so gut wie vollständig verloren geht, so daß der Stil einen ganz seltsam saftlosen, schwankenden Charakter gewinnt (das lehrreichste Beispiel bieten vielleicht die Irrungen und die Geheimnisse, doch weist schon die Sprache der Prinzessin Brambilla eine gewisse Zerfahrenheit auf); und ebenso merkwürdig, wie bei der Rückkehr Hoffmanns zu der früheren Art des Schaffens auch die musterhafte Klarheit der Sprache sich ohne weiteres wieder einstellt.

Auch die Art der Anlage und des Aufbaues seiner Novellen läßt sich ähnlich wie die endgültige Ausgestaltung des Stiles im großen und ganzen auf ein ganz bestimmtes Prinzip zurückführen. In Hoffmanns erster größerer Erzählung, dem Magnetiseur, spürt man, wie der Dichter noch nach einer sicheren Technik ringt. Aber die äußere Form der Erzählung, die ihm als Ideal vorschwebte, ist doch bereits hier in ihren Grundzügen zu erkennen. Es kommt ihm nämlich darauf an, die Teilnahme des Lesers auf einen bestimmten Punkt zu lenken und von diesem aus rückwärts die Ereignisse zu entwickeln. Zu einer ganz eigentümlichen Anlage hat dieses Bestreben gleich in des Dichters zweitem umfänglicheren erzählenden Werke, dem goldenen Topf, geführt: hier bricht Hoffmann nicht selten die ruhige Entfaltung der Handlung ab, um dann das unmittelbar Folgende zunächst zu überspringen und in einem späteren Zeitabschnitte wieder einzusetzen. Erst wenn er so die Spannung des Lesers gerade für die Ereignisse erweckt hat, die zwischen den beiden erzählten Vorgängen liegen, geht er dazu über, diese selbst zu berichten. In seinen späteren Dichtungen ist Hoffmann auf diese merkwürdige Art des Aufbaues nicht wieder zurückgekommen; aber verwandt damit ist ein bestimmtes Schema katastrophischer Erzählung, das sich allmählich bei ihm herausgebildet hat und von dem er verhältnismäßig selten wieder abgewichen ist. Selbst eine Form, die so zu ruhig von Thatsache zu Thatsache fortschreitender Darstellung auffordert wie die Autobiographie, hat er, wie bei den Elixieren des Teufels gezeigt worden ist, in der gleichen eigentümlichen Weise behandelt. Aber auch die meisten seiner Novellen, in denen er sich nicht genau an das Schema hält, weisen doch im Prinzip die gleichen poetischen Absichten auf. Entweder der Dichter stellt, wie z. B. in der Brautwahl, ein scheinbar unvermitteltes, befremdliches Faktum an den Anfang hin, für das der verblüffte Leser die Erklärung erst im Laufe der Erzählung erhält. Oder das eigentlich treibende Motiv der Novelle bleibt im Dunkeln und wird erst gegen den Schluß hin plötzlich oder nach und nach aufgehellt.

Die Kraft, mit der Hoffmann uns im Reiche des Wunderbaren festzuhalten versteht, beruht auf der bereits berührten Thatsache, daß er auch hier im wesentlichen Erlebtes gestaltet. Zur Erklärung dieser paradox klingenden Behauptung müssen wir auf eine eigene Äußerung Hoffmanns zurückgehen: „Gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt, und daß wir nur oft den wunderbaren Namen nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige mit

Blättern und Blüten hervorsprossen." Wie diese Worte aufzufassen sind, ergiebt sich leicht, wenn man Hoffmanns der Sphäre des Wunderbaren angehörende Gestalten betrachtet. Führt er eine solche Persönlichkeit ein, so kommt es ihm zunächst darauf an, sie durch eindringende Charakteristik aus dem Bereiche der sie umgebenden Welt herauszuheben. Er erreicht das, indem er Züge, wie er sie selbst an seltsamen und unheimlichen Menschen beobachtet hatte und wie sie ihm auch seine eigene Natur bot, auf eine derartige Figur überträgt. In den meisten Fällen ist es die zwischen Groteskem und Fratzenhaftem schwankende Außenseite derartiger Gestalten, das Auffallende ihres Benehmens, die seltsame Art ihrer Sprechweise, wodurch er ihnen von vornherein einen von der Welt, innerhalb derer sie auftreten, abweichenden sonderbaren Charakter zu verleihen weiß. Erst wenn er auf diese Weise das Interesse des Lesers für eine so von dem Gewöhnlichen abweichende Persönlichkeit rege gemacht hat, leitet er fast unmerklich durch eine nebenbei gemachte Bemerkung ihn aus dem Wunderlichen in das Wunderbare hinüber. Ein Beispiel wird das poetische Verfahren, das Hoffmann in einem solchen Falle einzuschlagen pflegt, am besten verdeutlichen. Der unheimliche Goldschmied in der Brautwahl ist gleich von Anfang an durch die Verwendung der erwähnten Charakterisierungsmittel so gezeichnet, daß wir sofort darüber klar sind: wir haben es mit einer absonderlichen, ungewöhnlichen Gestalt zu thun. Erst wenn der Dichter diese Überzeugung in dem Leser erweckt hat, führt er ihn einen Schritt weiter und vollzieht den Übergang vom Wunderlichen zum Wunderbaren wie etwas, was ganz dem gewöhnlichen Laufe der Dinge entspricht. In unserem Falle beginnt diese Überlenkung durch eine wie etwas Selbstverständliches hingeworfene Äußerung Leonhards. Als dieser dem armen Tusman etwas erzählt, was vor dreihundert Jahren vorgefallen, und Tusman sich darüber wundert, daß der Goldschmied alles das so anschaulich erzähle, als ob er selbst dabei gewesen sei, sagt Leonhard: „Ei, soll ich denn vielleicht nicht dabei gewesen sein?" In ähnlicher Weise hat Hoffmann auch sonst den Übergang hergestellt. — In der Auffindung von Einzelheiten, die dazu dienen, einer Gestalt eine wunderliche Außenseite zu geben, entfaltet Hoffmann eine außerordentliche Schärfe der Beobachtungsgabe, und wie bei der Schilderung des lokalen Rahmens übersieht er auch hier Nebendinge nicht, sondern er versteht gerade sie herauszugreifen und in eigentümlicher Weise für die Charakteristik nutzbar zu machen. Manche derartige Einzelheiten

könnte man für absonderliche Erfindungen Hoffmanns halten, während sie sich thatsächlich als Resultate der Beobachtung ausweisen. Wenn der Obergerichtsrat Drosselmeier eine Perrücke von Glas trägt, so scheint das ein absichtlicher phantastischer Schnörkel zu sein; in Wahrheit handelt es sich um eine damals aufgekommene, aber schnell vorübergegangene Mode, Perrücken aus gesponnenem Glase zu tragen, und Hoffmann hat auch hier nur aus der Wirklichkeit einen an sich unwichtigen Zug herausgegriffen, der aber doch geeignet ist, der geschilderten Gestalt einen gewissen absonderlichen Charakter zu verleihen.

Bei der Art, in der Hoffmann das Wunderbare in das Leben treten läßt, fällt fast überall die Kunst auf, mit der er Stimmung zu erwecken weiß. Es gelingt ihm das einerseits durch die Erfindung und geschickte Gruppiernng ganz ungewöhnlicher Kombinationen, wofür als glänzendstes Beispiel die Elixiere des Teufels angeführt werden können. Bewundern wir in diesem Falle die scharfe, ja zuweilen überscharfe Thätigkeit des Verstandes, so offenbart sich in einem anderen zu diesem Zwecke häufig verwendeten Mittel Hoffmanns wirklich fruchtbare poetische Einbildungskraft. Der geheimnisvolle Klang nämlich, den Hoffmann durch die seinen Spukgestalten in den Mund gelegten Worte hindurchtönen läßt, erklärt sich in den meisten Fällen daraus, daß bei einer solchen Gelegenheit die Sprache eine Art körperlichen Charakters annimmt. Wenn der Ritter Gluck von seinem schaffenden und genießenden musikalischen Vermögen spricht, so wird dieses zu einer geheimnisvollen musikalischen Seele, einem gewissermaßen von der Persönlichkeit, der es angehört, unabhängigen lebendigen Wesen, dem sogar ein Name gegeben wird: der Euphon. Wo Hoffmann die Wirkung unheimlicher Mächte auf ein dem Wunderbaren zugewendetes Gemüt schildert, da verwendet er in seinen früheren Dichtungen auch jene bereits aufgezeigten, zum Teil von seinen romantischen Vorbildern inspirierten stilistischen Mittel (zu vergleichen ist namentlich Anselmus im goldenen Topfe); doch hat er davon später fast ganz Abstand genommen.

Als ein Mittel, Stimmung zu erwecken, dient Hoffmann auch die Rahmenerzählung. Man kann sagen, daß ihm die Einkleidung niemals ein Notbehelf ist; nur in dem Schlußabschnitte des Magnetiseurs empfinden wir eine gewisse Absichtlichkeit, wie sie an den Arbeiten eines ausgezeichneten Novellisten unserer Tage sich zuweilen störend geltend macht. Sonst aber wächst bei Hoffmann überall die

eigentliche Erzählung organisch aus dem Rahmen heraus, und auch wo die Einkleidung durch Freundesgespräche hergestellt wird (z. B. im öden Haus, in der Fermate und den Serapionsbrüdern), vollzieht die Entwickelung sich völlig ungezwungen. In dieser harmonischen Übereinstimmung der einschließenden mit der eingeschlossenen Handlung werden Hoffmanns Rahmenerzählungen auch von den besten neueren Arbeiten der Art, etwa von Theodor Storms Schimmelreiter oder Konrad Ferdinand Meyers Hochzeit des Mönches, nicht übertroffen.

Beruht Hoffmanns Kunst, Stimmung zu erwecken, zum großen Teile mit darauf, daß er es versteht, Alles zum Körperlichen und Greifbaren umzugestalten, so läßt sich eine ähnliche Beobachtung auch bei der Charakteristik seiner Gestalten machen. Er setzt auch hier am liebsten Stimmungen oder seelische Eigenschaften ins Körperliche um. Entweder er sucht in der Art des äußeren Auftretens die inneren Vorgänge abzuspiegeln; so offenbaren sich z. B. die Widersprüche, die Krespels Gemüt erfüllen, äußerlich darin, daß der Ton, in dem er spricht, immer im direkten Gegensatze zu dem Inhalte seiner Worte steht und er also eine von tiefer, inniger Empfindung zeugende Bemerkung in rauher und polternder Weise, eine von heftiger Leidenschaft eingegebene Äußerung dagegen in süßlichem, unangenehm singenden Tonfalle vorbringt. Wo sich etwas Ähnliches nicht erreichen läßt, greift Hoffmann am liebsten zu Vergleichen und Bildern aus dem Außenleben, um den Seelenzustand seiner Gestalten zu veranschaulichen. Einige Beispiele werden genügen, um sein Verfahren zu verdeutlichen: Der Arzt teilt dem leidenschaftlichen Musikfreunde Rat Krespel mit, daß dessen eben erst zu ihm zurückgekommene Tochter entweder das Singen aufgeben oder binnen kurzem dem Tode verfallen muß. „Den Rat zerschnitt es im Innern wie mit hundert Schwertern. Es war ihm, als hinge zum ersten Male ein schöner Baum die wunderherrlichen Blüten in sein Leben hinein, und der solle recht an der Wurzel zersägt werden, damit er nie mehr zu grünen und zu blühen vermöge.“ — In Wolframs von Eschenbach Seele geht plötzlich die Erkenntnis auf, daß sein wahrhaft frommes, kindlich reines Dichtergemüt ihm den Sieg über die unheimlichen dämonischen Mächte verschaffen wird. „Aber bald war es ihm, als wandle er in den düsteren Gängen eines lieblichen Gartens, und die holden Töne einer lieblichen Musik schlüpften über die Blumenbeete hin und brächen wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub, und das Lied des Bösen versinke in der Nacht vor ihnen, wie der

ſcheue Nachtvogel ſich krächzend hinabſtürzt in die tiefe Schlucht vor dem ſinkenden Tage." — Die innere Zerriſſenheit des Malers Berthold ſoll geſchildert werden. „Schritt er durch den dunklen Wald, ſo überfiel ihn ein unheimliches Grauen; trat er heraus und ſchaute in die fernen Berge, ſo griff es wie mit eiskalten Krallen in ſeine Bruſt — ſein Atem ſtockte — er wollte vergehen vor innerer Angſt. Die ganze Natur, ihm ſonſt freundlich lächelnd, ward ihm zum bedrohlichen Ungeheuer, und ihre Stimme, die ſonſt in des Abendwindes Säuſeln, in dem Plätſchern des Baches, in dem Rauſchen des Gebüſches mit ſüßem Wort ihn begrüßte, verkündete ihm nun Untergang und Verderben." —

Ein bleibender Wert wird von Hoffmanns Dichtung den Elementen nicht zukommen, die ſeiner Zeit angehören. Das Spukhafte und Unheimliche an ſich übt auf uns keinen Reiz aus; darum erreicht Hoffmann mit den Stücken, in denen er ſich ganz von dem Boden der Wirklichkeit trennt, heute einen Eindruck nicht mehr. So erſcheinen uns Dichtungen wie die Prinzeſſin Brambilla und ähnliche heute matt und farblos, ja manche Leſer werden ſchon in den Elixieren des Teufels, denen noch Friedrich Hebbel (1842) den Preis unter Hoffmanns Werken zuerkannte, den Abſtand der Zeiten empfinden. Überall dagegen, wo die Beobachtung und das Leben die Grundlagen von Hoffmanns Poeſie bilden, weiß er noch heute, ſtärker als alle Erzähler der Romantik, Heinrich von Kleiſt ausgenommen, den Leſer zu ergreifen und unwiderſtehlich feſtzuhalten. Die größte Wirkung übt er überall da aus, wo er ſeine eigene Perſönlichkeit ganz oder in einzelnen Zügen in der Dichtung abſpiegelt. Denn ſtärker als bei den meiſten anderen deutſchen Dichtern tritt in Hoffmanns poetiſchem Schaffen ſeine eigene Perſon in den Vordergrund. Nicht allein, daß der Gegenſatz von Ideal und Leben, der in ihm ſeit ſeiner Jugend lebendig war und durch den eigentümlichen Gang ſeiner Entwickelung ſich ihm immer wieder von neuem aufdrängte, in der einen oder der anderen Weiſe faſt in jeder ſeiner Erzählungen hervortritt; nicht allein, daß die drei Kunſtgebiete, die in ihm um die Herrſchaft rangen, ihm meiſt den Stoff für ſeine Dichtung lieferten; auch er ſelbſt hat ſich in den verſchiedenſten Phaſen ſeines Lebens abgeſchildert. Wir ſehen den heranwachſenden Knaben, der, von ſeiner Umgebung unverſtanden, träumeriſch ſich in ſich ſelbſt verſenkt (Euchar im „Zuſammenhang der Dinge", Peregrinus Tyß im Meiſter Floh); den Jüngling, der ebenfalls ganz auf

ſich ſelbſt zurückgezogen ſich in ſeiner Phantaſie ein eigenes Reich baut und die Geſtalten aus dieſem Reiche auch in das ihn umgebende Leben verſetzt (Anſelmus im goldenen Topf); wir beobachten, wie die Spukgeſtalten, die der Dichter aus ſeiner Phantaſie in das Leben überträgt, allmählich für ihn ſelbſt eine ſo greifbare Form annehmen, daß ſie ihm Furcht und Grauen einflößen (Nathanael im Sandmann); die Sehnſucht nach dem Heimatlande der Kunſt (Abenteuer der Sylveſternacht, die Jeſuiterkirche in G.), der Wunſch, von den drückenden Feſſeln des Amtes befreit zu werden und ſich ausſchließlich der Kunſt hinzugeben (Der Artushof, Kreisler, Die Fermate), verdichtet ſich ihm zu poetiſchen Gebilden. Am höchſten ſtehen von allen dieſen Selbſtcharakteriſtiken die Abbilder des ausgereiften Mannes: in Geſtalten wie Krespel, Elias Droſſelmeier, Meiſter Abraham und Kreisler, bei denen ſich in ganz merkwürdiger Weiſe das ſeltſam Widerſpruchsvolle des Inneren im äußeren Auftreten offenbart, macht ſich die ungewöhnlich lebensvolle und wahre Kraft der dichteriſchen Individualität Hoffmanns auf das augenſcheinlichſte geltend. —

Der Erfolg, den Hofmann bei dem leſenden Publikum ſeiner Zeit errang, war ein ungewöhnlich großer und wird uns durch zahlreiche Zeugniſſe beſtätigt. Zurückhaltender verhielten ſich die litterariſchen Kreiſe. In Weimar z. B. fehlte es Hoffmann zwar nicht an begeiſterten Leſern, aber die Stimmung war doch im allgemeinen eine ablehnende. Goethe ſelbſt ergriff erſt nach Hoffmanns Tode über ihn das Wort. Veranlaſſung dazu gab ihm ein Aufſatz in der engliſchen Zeitſchrift: The Foreign Quarterly Review (Juli 1827), der ſich mit Hoffmann beſchäftigte und, ohne ſein großes Talent zu beſtreiten, das Krankhafte als den Grundzug ſeiner Poeſie bezeichnete. Goethe erklärte ſich mit den Ausführungen des engliſchen Kritikers für durchaus einverſtanden und fügte folgende Worte hinzu: „Welcher treue, für Nationalbildung beſorgte Teilnehmer hat nicht mit Trauer geſehen, daß die krankhaften Werke jenes leidenden Mannes lange Jahre in Deutſchland wirkſam geweſen, und ſolche Verirrungen als bedeutend fördernde Neuigkeiten geſunden Gemütern eingeimpft worden.“ Er knüpft an dieſes ſchneidend harte, aber aus ſeinem Geiſte heraus ganz ſelbſtverſtändliche Urteil noch eine Reihe von Bemerkungen, bei denen er beſtändig Hoffmann im Auge hat; er beklagt es, daß jeder Dichter, der einmal eine abſonderliche poetiſche Richtung eingeſchlagen habe, von dem betretenen Pfade nicht wieder abweichen könne und wolle und dadurch viele mehr oder weniger talentvolle Zeitgenoſſen

nach sich reiße; er leugnet nicht, daß aus der Verbindung des Unmöglichen mit dem Gemeinen, des Unerhörten mit dem Gewöhnlichen eine gewisse humoristische Anmut entspringen könne, und er weist als Beispiel auf seine von Hoffmann übrigens im höchsten Maße bewunderte neue Melusine hin, indem er hinzufügt, daß er sich wohl gehütet habe, den dort gemachten Versuch zu wiederholen, da das Unternehmen schwieriger sei, als man denke. Offenbar will er mit den letzten Worten wiederum im Hinblick auf Hoffmann sagen, daß man bei häufigerem Versuche, diese beiden Welten miteinander zu verbinden, kaum der Gefahr entgehen könne, der Manier zu verfallen. — Auch Jean Paul, der die Phantasiestücke so freudig begrüßt und beim Publikum eingeführt hatte, sprach sich später (1821) ungünstiger aus. Hoffmann wisse in neuerer Zeit die humoristischen Charaktere — zumal in der zerrüttenden Nachbarschaft seiner Morgen-, Mittag-, Abend- und Nachtgespenster, welche kein reines Tageslicht und keinen festen Erdboden mehr gestatteten — zu einer romantischen Höhe hinaufzutreiben, daß der Humor wirklich den echten Wahnwitz erreiche. Von den Häuptern der älteren Romantik hat nur Tieck sich über Hoffmann ausgesprochen und das Karrikierte und Fratzenhafte an ihm getadelt; später bei einem Vorstoß gegen die zum Teil mit von Hoffmann angeregte französische Neuromantik hat er Hoffmann ausdrücklich als Dichter über Victor Hugo gestellt. Das Urteil eines der Vertreter der jüngeren Romantik, Clemens Brentanos, bezieht sich nur auf die Phantasiestücke, und zwar nur auf deren vierten Teil. In einem Briefe an Arnim spricht sich Brentano sehr günstig über das Buch aus; wenn er Hoffmann dabei mit Matthias Claudius zusammenhält, so wird der sonst nicht gerade übermäßig passende Vergleich wohl mit Rücksicht auf die treuherzigeinfältige Sprache des Musikfeindes gewählt worden sein, der auch in dem gleich zu erwähnenden Briefe ausdrücklich hervorgehoben wird. Ausführlich hat sich Brentano über das gleiche Buch in einem Briefe an Hoffmann selbst ausgesprochen, der viel Treffendes enthält, so die feine Bemerkung, daß die Conception der Prinzessin Blandina in frühere Zeit zurückreichen müsse, als Ganzes aber mehr für die Erkenntnis der Individualität des Schreibers von Wichtigkeit ist, da er ein für Brentanos Geistesrichtung höchst charakteristisches Zeugnis abgiebt. Von den zahlreichen jüngeren Dichtern, die ihr Urteil über Hoffmann abgegeben haben, mögen nur zwei ausdrücklich hervorgehoben werden: Heinrich Heine und Wilhelm Müller. Heinrich Heine, der Hoffmann in Berlin noch selbst gesehen, hat

von dem Dichter immer mit großer Anerkennung geredet. Am wärmsten in seiner Jugend in den Briefen aus Berlin, obgleich wir heute mit den dort ausgesprochenen Werturteilen nicht immer übereinstimmen können; gemäßigter klingt sein späteres Lob, doch schlägt er Hoffmanns poetische Kraft immer noch hoch an; er stellt ihn als Dichter über Novalis, giebt aber Arnim vor ihm den Vorzug. Wilhelm Müller fühlte sich durch die äußerliche Art verstimmt, in der eine Angelegenheit, die ihm heiligste Herzenssache war, nämlich der griechische Aufstand, von Hoffmann zum Ausgangspunkte der verunglückten Doppelerzählung: Die Irrungen und die Geheimnisse gewählt wurde. Aus dieser Verstimmung heraus erklärt sich wohl die schroffe Äußerung, zu der Hoffmanns Datura fastuosa Müller Gelegenheit gab: „Wenn wir Hoffmanns erste Arbeiten mit seinen letzten vergleichen, so haben wir alle Ursache, von seiten der deutschen Litteratur nicht so sehr über seinen frühen Tod, als über die frühe Verwüstung und Verschleuderung seines eminenten Talentes zu kondolieren; denn bei der Richtung, die sein Leben und Streben einmal genommen hatte und immer entschiedener verfolgte, ließ sich freilich nur eine tiefere Verirrung und Entwürdigung seines Geistes befürchten.“ Noch schärfer übrigens lautete das Urteil, das Wilhelm Grimm nach der Lektüre von Hitzigs Buch fällte: „Widerwärtig ist mir dieser Hoffmann mit all seinem Geist und Witz von Anfang bis zu Ende.“ Im Munde Wilhelm Grimms kann uns diese Äußerung nicht wunder nehmen. Wer mit solcher Sorgfalt wie der Hauptgestalter der Kinder- und Hausmärchen die Volks- und Kinderseele zu belauschen gewohnt war und das Erlauschte mit so hingebender Treue und Peinlichkeit festhielt, der mußte sich von dem scheinbar willkürlichen Spiele, das bei Hoffmann mit den märchenhaften Elementen getrieben wurde, im Innersten abgestoßen fühlen, zumal hier nicht wie bei Arnim persönliche Berührung oder Freundschaft gegenseitiges Verstehen und Begreifen ermöglicht hatte.

Indessen so abfällig alle diese Urteile auch lauten mochten, der außerordentlich bedeutenden Einwirkung, die Hoffmann auf die deutsche Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts ausgeübt hat, haben sie keinen Abbruch thun können. Während Tagesschriftsteller, wie Weisflog, Apel u. A., sich hauptsächlich an die Äußerlichkeiten von Hoffmanns Schaffen hielten und diese in ihrer Weise dem Publikum, auf das sie rechneten, mundgerecht zu machen suchten, nahm Heinrich Heine einen Teil der wesentlichen Züge von Hoffmanns poetischer Richtung in sich auf und bildete sie selbständig weiter aus. Es be-

dürfte gar nicht des Nachweises, wie stark Hoffmannsche Erfindungen im einzelnen Heines poetische Phantasie befruchtet haben: in den Traumbildern wird man wiederholt an die Elixiere des Teufels gemahnt; wörtliche Anklänge an den goldenen Topf kehren in der Harzreise wieder; und wenn im goldenen Topf Anselmus, durch den Widerschein des Feuerwerks getäuscht, die Augen der geliebten goldgrünen Schlange in der Elbe zu sehen meint und sich eben sehnsuchtsvoll in die Fluten stürzen will, als ihn der Schiffer mit dem Ausrufe: „Ist der Herr des Teufels?" am Rockschoße zurückhält — so ist es gewiß nicht zu bestreiten, daß diese Scene Heine in dem zehnten Nordseebilde des ersten Cyklus vorgeschwebt haben muß. Stärker übrigens als in allen Einzelheiten und ähnlichen Entlehnuugen, die man noch anführen könnte, tritt Hoffmanns Einfluß in Heines Stil hervor; der halbironische, halbernste Ton, namentlich der ersten Prosawerke Heines, weist auf jeder Seite Hoffmannsche Anregungen auf. In Heines späterem Leben schwächt sich die Einwirkung Hoffmanns zusehens ab; aber ganz war der große Eindruck, den der ältere Dichter auf den jüngeren ausgeübt, nicht zu verwischen, und von seiner Fortdauer legt die Thatsache Zeugnis ab, daß im Atta Troll unzweifelhaft eine gewisse Anlehnung an den Kater Murr stattgefunden hat: in beiden Werken steht ein Tier als Vertreter und Urbild des Philistertums unmittelbar neben den Gebilden der freien dichterischen Einbildungskraft. Auch Chamisso, aus dessen poetischem Schaffen Hoffmanns Phantasie vordem selbst Nahrung gezogen hatte, zeigt sich nach Hoffmanns Tode von diesem beeinflußt In der poetischen Erzählung: Das Malerzeichen (1830), die unter den übrigen Terzinendichtungen Chamissos eine so eigentümliche Stellung einnimmt, beobachtet man sowohl in der Anlage des Ganzen, als auch im einzelnen, wie stark der Dichter unter Hoffmanns Bann steht. Der Teufel will einen jungen Maler seinen Idealen und seiner unschuldigen Geliebten entfremden und für sich gewinnen: genau nach dem Vorbilde Hoffmanns erscheint der Teufel abwechselnd in seiner wirklichen Gestalt und unter einer bürgerlichen Maske als Hofrat — wir denken etwa an die Wandlungen, die mit dem Archivarius Lindhorst oder dem Doktor Prosper Alpanus vor sich gehen. Auch das Motiv, dem das Gedicht seinen Namen verdankt, entstammt einer burlesken Erfindung Hoffmanns: der Maler zeichnet mit seinem Pinsel dem Teufel ein rotes Kreuz auf die Stirn, das nicht wegzuwischen ist; wir erkennen deutlich das unvertilgbare Malerzeichen wieder, das in der Brautwahl dem armen

Tusman von dem Maler Edmund aufgeprägt wird. Damit sind aber die Anregungen, die Hoffmann im einzelnen gab, noch nicht erschöpft: die Gegenüberstellung der unschuldigen Maria und der dämonischen Satanstochter erinnert an Hoffmanns Datura fastuosa, zu der eine Mitteilung Chamissos ja selbst den ersten Keim abgegeben hatte; es stimmt dazu, daß auch in Chamissos Dichtung von einem kirchlichen Orden die Rede ist, dem der satanische Hofrat angehören will, und wie in der Datura fastuosa soll der Maler durch die Reize des dämonischen Weibes verlockt werden, sich diesem Orden anzuschließen. Christian Grabbe unternahm es (1829), Hoffmanns musikalische Phantasie: Don Juan ins Dramatische umzusetzen. Auch er strebt danach, dem Don Juan teils durch eigene Züge, teils dadurch, daß er ihm den Faust als kontrastierende und ergänzende Figur gegenüberstellt, eine gewisse dämonische Größe zu verleihen; das Verhältnis der Donna Anna zu Don Juan und Don Ottavio ist von Grabbe in jedem Zuge seinem Vorbilde nachgedichtet worden. — Auch die beiden jüngeren Erzähler des damaligen Berlins, Willibald Alexis und Franz Freiherr von Gaudy, haben von Hoffmann gelernt. Trotzdem Willibald Alexis es nicht Wort haben wollte, weisen doch seine ersten Novellen, sowohl in der Erzählungstechnik, als auch in der Ausdrucksweise, unverkennbare Spuren des Hoffmannschen Einflusses auf, der übrigens auch im einzelnen sich geltend macht. Die Farben, mit denen das Erscheinen der unheimlichen Gestalt am Anfange der Novelle: Iblou ausgemalt wird, sind von Hoffmann entlehnt, und auch die Worte, in denen sich der eine von den beiden Freunden über den Eindruck äußert, den die Erzählung dieses Abenteuers auf ihn ausübt, sind ganz in Hoffmanns Art gehalten. Auch in dem Eingange der Novelle: Die Schlacht bei Torgau wird man an Hoffmann zuweilen bis zum wörtlichen Ausdruck gemahnt. Die Erzählung freilich, in der Alexis sich von Hoffmanns Einfluß frei zu machen strebte und eine Art Parodierung der Ausschreitungen von Hoffmanns Manier versuchte (Kollaborator Liborius; unter dem Titel: Der Braune im zweiten Bande der Novellensammlung von 1830: Gesammelte Novellen abgedruckt) gehört zu seinen unglücklichsten Arbeiten und weist, trotzdem Hoffmann selbst wiederholt, wenn auch nicht namentlich, darin erwähnt wird, so gut wie keine wirklichen inneren Beziehungen zu Hoffmann auf. Gaudy hat die Wirkung, die Hoffmann auf ihn ausgeübt hat, dadurch bezeugt, daß er in einer seiner ersten Schriften, dem seltsamen und wenig bekannten Büchlein: Gedanken-Sprünge eines der Cholera

Entronnenen (1832) unmittelbar an eine Hoffmannsche Dichtung anknüpft. Er giebt in dieser Schrift „Nachricht von den allerneuesten Schicksalen des Hundes Berganza"; in der äußeren Einkleidung schließt er sich genau an sein Vorbild an und berichtet namentlich von den Drangsalen, die Berganza zu erdulden hatte, seit er in die Dienste eines deutschtümelnden Studenten getreten. Erscheint Gaudy hier noch in äußerlicher Nachahmung befangen, so hat er dagegen Hoffmannsche Anregungen frei und glücklich in der schönen Novelle: Der Stumme verarbeitet, in welcher die Hauptgestalt gelegentlich geradezu eine Callot-Hoffmannsche Figur genannt wird. Später scheint auch bei Gaudy Hoffmanns Einfluß zurückgetreten zu sein, wie er denn auch in der kurzen Selbstcharakteristik: Besuch bei einem Dichter (1837) als seine Lieblingsschriftsteller Eichendorff, Arnim und Brentano, aber nicht mehr Hoffmann anführt. — Gleich Gaudy hat auch Wilhelm Hauff deutlich bekundet, wie stark er in seiner Poesie Hoffmann verpflichtet war. Er läßt in den Memoiren des Satans Hoffmann selbst auftreten; im Weberschen Zelte finden wir ihn hier in der Gesellschaft des ewigen Juden. Indessen schon vor der Erwähnung Hoffmanns spüren wir in den Memoiren des Satans seinen Geist, denn die am Anfange erzählte Episode von dem Oberjustizrat Hasentreffer ist von Hoffmann inspiriert; äußerlich wird die Einwirkung in diesem Falle dadurch bekundet, daß Hasentreffers Wohnung „das öde Haus" genannt wird. Auch sonst stößt man in den Memoiren wiederholt auf Stellen, die wie Reminiscenzen aus Hoffmann erscheinen; aber noch stärker äußert sich Hoffmanns Einfluß in der Erzählung der Jungfer Rose in den Phantasien im Bremer Ratskeller sowie in dem Märchen: Der junge Engländer; die dem Märchen zu Grunde liegende burleske Erfindung ist auf Hoffmanns Nachricht von einem gebildeten jungen Manne zurückzuführen. — Fielen die Jünglingsjahre der bisher behandelten Dichter sämtlich in die Zeit, in der Hoffmann als Erzähler die größten Triumphe feierte, so erlosch doch auch in den folgenden Perioden, in denen andere Schriftsteller den Dichter in der Gunst der Leserwelt ablösten, sein Einfluß keineswegs. So bekennt Friedrich Hebbel in der begeisterten Würdigung der Elixiere des Teufels, die er seinen Tagebüchern anvertraute: „Hoffmann gehört mit zu meinen Jugendbekannten, und es ist recht gut, daß er mich früh berührte; ich erinnere mich sehr wohl, daß ich von ihm zuerst auf das Leben, als die einzige Quelle echter Poesie, hingewiesen wurde." In Hebbels dramatischen Arbeiten sowie in seiner Lyrik läßt sich nun die Ein-

wirkung Hoffmanns freilich im einzelnen nicht belegen; aber als Erzähler hat Hebbel, wie die Charakteristik der Hauptgestalt seiner ersten Erzählung, des „Barbiers Zipperlein“ (1835), beweist, überall von Hoffmann gelernt; ja in den Novellen zeigt sich Hebbels Anlehnung an den älteren Dichter sogar in dem sprachlichen Ausdruck; so tragen die beiden nachfolgenden Stellen aus der Erzählung: Matteo (1839) die eigentümlichen Züge von Hoffmanns Stil: „Matteo war es, als habe in diesem Augenblicke eine unsichtbare Hand den letzten Faden, der ihn noch an das Bessere knüpfte, grausam zerschnitten.“ „Der unergründliche Widerspruch des Lebens packte ihn wie mit Krallen, die Welt kam ihm wie ein unsinniges Kaleidoskop vor, das in buntem Gemisch kluge und dumme Figuren ohne Zweck und ohne Regel darstellt, und die menschliche Vernunft wie der Versuch eines Kindes, auf dem Sturmwind, der alles bewegt und durcheinanderschüttelt, zu reiten.“ Es stimmt damit überein, daß Hebbel nach der Vollendung dieser Novelle in sein Tagebuch die Worte eintrug: „Ein wahnsinniger Humor herrscht darin, der durch komische Mittel den höchsten tragischen Effekt erzielt.“ Wenn Hebbel ferner in seinen Tagebüchern bei der Erwähnung seines nur zum Teil ausgeführten, aber leider selbst in dieser fragmentarischen Gestalt nicht auf uns gekommenen Romans: Der Philister sagt, es komme ihm darauf an, in dem geplanten Romane die Erscheinung der Philistrosität in ihren diabolischen Wirkungen, die trotz ihrer Lächerlichkeit nicht unbedeutend seien, darzustellen, so denken wir unwillkürlich an die einleitenden Gespräche in den Serapionsbrüdern, wo von dem Grausigen und Gespenstischen des „Philistrismus“ die Rede ist. Weit stärker indessen als bei Hebbel äußert sich bei Otto Ludwig der Einfluß Hoffmanns. So sehr der schwere, ernste Thüringer sich auch von dem überlebendigen Ostpreußen unterschied, so bieten Hoffmann und Ludwig doch manche Berührungspunkte in ihrem Entwickelungsgange, der die beiden zwischen Poesie und Musik Schwankenden immer mehr von dieser Kunst abzieht und jener zuführt. So tritt denn auch die Einwirkung Hoffmanns schon in den musikalisch-dramatischen Entwürfen des jungen Ludwig hervor: er begann Hoffmanns Signor Formica sich zu einem Singspiele umzugestalten. Aber auch die poetischen Gebilde des Mannes legen ein Zeugnis davon ab, wie nachhaltig der Eindruck war, den Hoffmanns Poesie auf Ludwig ausgeübt hatte: dem Einfluß von Hoffmanns Doge und Dogaressa verdanken wir die Entwürfe von Ludwigs Marino Falieri, von denen das prachtvolle Fragment mit dem durchgeführten Gegensatze zwischen dem von ungestümem Jugend-

feuer erfüllten Dogen und dem frühzeitig abgelebten, blasierten Michaele Steno unsere ganze Teilnahme fesselt. Schon vor der Ausarbeitung dieser Stücke hatte Otto Ludwig das Fräulein von Scudery dramatisiert. Wenn diese Arbeit zu den glücklichen Leistungen Ludwigs nicht zu rechnen ist, so liegt das an der eigentümlichen Art von Hoffmanns Erzählung, die jedem derartigen Versuche einen nicht leicht zu besiegenden Widerstand entgegensetzt. In Hoffmanns Novelle tritt René Cardillac nur einmal lebend auf; erst nach seinem Tode enthüllt sich sein ganzes Geschick, aber wenn auch die Handlung scheinbar von anderen Personen getragen wird, so steht doch seine Gestalt bis zum Schlusse beherrschend im Vordergrunde. Im Drama ließ sich etwas Ähnliches nicht erreichen, und so erklärt sich nicht allein die Bedeutungslosigkeit der beiden letzten Akte, sondern auch manche Schwäche in den drei ersten. Dennoch hat Otto Ludwig die Gestalt nach einer Seite hin entscheidend erweitert und einen Zug in sie hineingelegt, von dem wir bei Hoffmann keine Spur finden: in René Cardillac brütet der Grimm des Geknechteten gegen seine Unterdrücker, der Haß des Bauernsohnes gegen die privilegierten Stände, und so spüren wir in seinen Worten schon das dumpfe, unheimliche Grollen, das den Ausbruch der Revolution verkündet. Läßt sich nun in allen diesen Arbeiten Hoffmanns Einfluß mit Sicherheit nachweisen, so wird die Frage gewiß als berechtigt anerkannt werden, ob nicht in anderen Dichtungen Ludwigs, bei denen die Einwirkung Hoffmanns nicht direkt bezeugt ist, dieser doch eine gewisse Anregung gegeben hat. Hoffmann hat wiederholt (Hofrat Reutlinger im „steinernen Herzen"; Meister Martin; Johannes Wacht) Gestalten geschaffen, die bei aller Herzensgüte und inneren Tüchtigkeit doch durch eine mit hartnäckiger Zähigkeit festgehaltene fixe Idee Unglück und Leid über ihre Familie bringen. Da Hoffmann so häufig auf das gleiche Problem zurückgekommen ist und mit solcher Vorliebe bei ihm verweilt hat, so liegt es sehr nahe, daß ein eifriger Leser Hoffmanns darauf aufmerksam geworden ist. So erhält die Vermutung viel Wahrscheinlichkeit, daß auch der erste Keim zum Erbförster durch Hoffmann in Ludwigs Seele gesenkt worden ist; nur hat Ludwig, hierin konsequenter als Hoffmann, der Entwickelung einen tragischen Abschluß gegeben, während in unseren Tagen Ernst von Wildenbruch in seinem Meister Balzer für eine ähnlich geartete Gestalt wieder wie Hoffmann einen versöhnenden Ausgang erstrebt hat. — Von den neueren Novellisten haben Gottfried Keller und Theodor Storm am unmittel-

barsten an Hoffmann angeknüpft. In Hoffmanns Geiste sind einzelne groteske Schilderungen Kellers, z. B. der Eingang von Dietegen gehalten, und ganz von Hoffmann abhängig zeigt sich Keller in: Spiegel das Kätzchen, wie denn auch der betrachtungsreiche Kater Hidigeigei in Scheffels Trompeter von Säckingen ein direkter Sprößling des Kater Murr ist. Theodor Storm hat sowohl das Schauerliche, Dämonische wie das Groteske in Hoffmanns Dichtung nachzubilden getrachtet: dieses z. B. im „Hinzelmeier", wo Hinzelmeier und Kaspar, die den Stein der Weisen suchen, deutlich an Drosselmeier, an den ja auch schon der Name anklingt, und den Hofastronomen erinnern, die auf der Suche nach der Nuß Krakatuk sind; jenes in düsteren, unheimlichen Stücken, so etwa in der Erzählung: In Bulemanns Hause. Wie stark aber Storm bei seinem Schaffen die Einwirkung Hoffmanns selbst empfand, dafür zeugen die Worte, die er bei der Schilderung eines Sonderlings ausruft: „O seliger Theodor Amadeus Hoffmann, dessen laterna magica ich an stillen Herbstabenden so gern noch vor mir aufstelle, weshalb schlägt nicht mehr die Stunde deiner Serapionsabende, auf daß ich dir diesen Kuchenesser der alten Zeit überliefern könnte. In welch wunderbaren, geheimnisvoll glühenden Farben würdest du durch deine Zaubergläser sein Bild an der grauen Wand erscheinen lassen!" — Bis in die Gegenwart hinein ließe sich der Nachhall der von Hoffmann angeschlagenen Töne verfolgen, denn auch manche der noch lebenden deutschen Dichter sind, bewußt oder unbewußt, von Hoffmann beeinflußt worden. So ist es gewiß kein Zufall, wenn in Wildenbruchs Hexenlied der Träger der Handlung den Namen Medardus führt. Und mit Vergnügen wird man den liebenswürdigen Humor genießen, mit dem Heinrich Seidel in seiner Skizze: „Was ich am Morgen meines fünfzigsten Geburtstages erlebte" Hoffmann seine Dankesschuld für die empfangenen poetischen Anregungen abträgt.

Nicht minder groß als die Anregungen, welche die Poesie unseres Jahrhunderts Hoffmann verdankt, war seine Einwirkung auf die Musik. Zwar seinen eigenen Kompositionen war kein Fortleben beschieden; nur Undine scheint eine, freilich nicht musikalische, sondern stoffliche Nachwirkung ausgeübt zu haben. Es ist schon angedeutet worden, daß Hoffmann den Schluß von Fouqués Text dahin geändert hat, daß nach Undinens letztem Erscheinen bei Berthaldas und Huldbrands Verlobungsfeste plötzlich die ganze Bühne durch ein aus dem See aufsteigendes dichtes Nebelgewölk bedeckt wird, in welchem allmählich Kühle-

borns Palast zu erkennen ist; man sieht Huldbrand wie in Ohnmacht auf dem Boden liegen, Undine über ihn gebeugt; die Gruppe wird von Wassergeistern aller Art umgeben; über alle ragt Kühleborn empor. Es läßt sich nun an der Hand des vorliegenden biographischen Materiales nicht feststellen, ob Lortzing in den Jahren 1816 und 17 einmal seine Vaterstadt wieder aufgesucht hat; unwahrscheinlich wäre es nicht, und eben so leicht wäre es möglich, daß er damals einer Aufführung von Hoffmanns Undine beigewohnt hätte. Ist das aber nicht der Fall, so muß er durch Andere von der scenischen Gestaltung des Schlusses von Hoffmanns Oper gehört haben, denn es ist höchst unwahrscheinlich, daß die genaue Übereinstimmung des Ausganges seiner Oper mit der Hoffmannschen auf Zufall beruht. Ebenso wie bei Hoffmann bricht bei Lortzing mit Undinens Erscheinen das Verderben mitten in den Jubel des Hochzeitsfestes hinein. „Die Fluten dringen, Schutt und Trümmer vor sich hinwälzend, bis ans Proscenium, immer höher steigend. Man gewahrt nach und nach ein Flimmern glänzender Gegenstände, bis endlich, nachdem die Wogen die Soffiten erreicht, der Krystallpalast des Wasserfürsten erscheint. Wassergeister sind überall gruppiert. In der Mitte auf einer Erhöhung Kühleborn, zu seinen Füßen Hugo und Undine. Alle strahlen in glänzenden Gewändern.“ Daß diese Anlehnung aber keine unwillkürliche Reminiscenz war, sondern mit Bewußtsein geschah, scheint aus einem anderen Umstande hervorzugehen. Die Oper, welche Lortzing unmittelbar seiner Undine folgen ließ, der Waffenschmied (1846), trägt im Text deutliche Spuren des Einflusses von Hoffmanns Meister Martin. Auch bei Lortzing schleicht sich der Edelmann in das Haus des bürgerlichen Vaters der Geliebten ein und wird, um sie zu erringen, Geselle. Daß bei Lortzing und bei Hoffmann beide Gestalten den gleichen Namen, nämlich Konrad, führen, zeigt den Zusammenhang auf das deutlichste. So werden wir annehmen dürfen, daß Lortzing durch sein Zurückgreifen auf die Hoffmannsche Oper auch veranlaßt wurde, Hoffmanns Erzählungen näher zu treten, und daß er von Meister Martin die erste Anregung zu dem Waffenschmied empfing, in welchem er die Elemente, die ihm Hoffmann geliefert, selbständig und trotz gelegentlicher Verirrungen in das Läppische mit gutem Humor umgearbeitet und erweitert hat. Auch sonst sind Einwirkungen Hoffmanns auf Opernstoffe wiederholt zu beobachten; von den Erörterungen, die in den Serapionsbrüdern an die pseudo-byronsche Erzählung vom Vampyr angeknüpft werden und in denen die Frage nach der Möglich-

keit der poetischen Behandlung gerade dieses Stoffes ausführlich erwogen wird, haben aller Wahrscheinlichkeit nach Marschner und sein Textdichter B. A. Wohlbrück die erste Anregung zu ihrer Oper erhalten.

Stärker indessen als durch solche gelegentlichen stofflichen Anregungen hat Hoffmann durch seine Schriften über Musik gewirkt, welche die musikalische Anschauungsweise auf das entscheidendste beeinflußt haben. Seine Versuche, den Empfindungsgehalt der Musik in Worte zu fassen, sind für die Folgezeit maßgebend geblieben; und nicht allein, daß fast Alle, die über Musikwerke das Wort ergriffen und diese zu charakterisieren suchten, in der einen oder der anderen Weise von Hoffmann gelernt haben, auch bestimmte Wendungen und Formeln sind zuerst von ihm geprägt worden und allmählich in den allgemeinen Gebrauch übergegangen, ohne daß man sich noch ihres Urhebers erinnerte. So stammt das Wort, welches das Verhältnis des Klavierauszuges zur Partitur durch einen Vergleich mit der Stellung verdeutlichen will, die der Stich dem Gemälde gegenüber einnimmt, von Hoffmann; es ist aber fraglich, ob Franz Liszt, als er in dem Vorworte zu seinem Klavierauszuge der Beethovenschen C-moll-Sinfonie (1839) einen ganz ähnlichen Vergleich gebrauchte, sich der Abhängigkeit von Hoffmann noch bewußt war. Doch hat es allerdings den Anschein, als wenn Liszt bei seinen ganzen Ausführungen eine Stelle aus Hoffmanns Aufsatz über Beethovens Instrumentalmusik vorgeschwebt hätte.

Auch Robert Schumann steht als Musikschriftsteller zweifellos unter Hoffmanns Banne, wenn auch Anklänge im einzelnen sich nicht nachweisen lassen. Unmittelbar an Hoffmann knüpft Schumann mit dem Entwurfe einer Oper an, der er Hoffmanns Doge und Dogaressa zu Grunde legte, die aber auch im Text über die ersten Anfänge nicht hinausgekommen ist. Schon zwei Jahre vorher (1838) hatte er seinen acht Phantasien den Namen: Kreisleriana gegeben. Zunächst war es aller Wahrscheinlichkeit nach ein persönlicher Grund, der ihn veranlaßte, gerade diesen Namen zu wählen: wie Kreisler von seiner Julia, so wurde Schumann von seiner geliebten Klara getrennt. Daß dieser Gedanke Schumann in der That vorgeschwebt hat, scheint aus den Worten hervorzugehen, in denen er Klara von dem neuen Werke Mitteilung macht: „Denke, seit meinem letzten Briefe habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. „Kreisleriana" will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen, und will es Dir widmen — ja Dir und niemandem anderen — da wirst Du lächeln so hold, wenn Du Dich wiederfindest." Allein wenn der

Komponist sich ausdrücklich auf ein poetisches Werk bezieht, so haben wir wohl das Recht zu fragen, inwieweit die Stimmungen der Dichtung in der Musik wiederzufinden sind, um so mehr, als wir ja wissen, wie stark Schumann häufig bei seinem Schaffen unter dem Banne bestimmter poetischer Gebilde stand. So wird man das stürmische Auf- und Niederwogen der meisten dieser Stücke auf Kreislers dämonische, unheimliche Leidenschaft deuten können, wie sie der Widerstreit der wirklichen Verhältnisse mit seinen Idealen in ihm erzeugt hatte. Aus dieser Qual des Irdischen flüchtet sich Kreisler in das Reich der Musik. „Wie holde Geister haben mich deine Töne umfangen, und jeder sprach: „Richte dein Haupt auf, du Gebeugter! Ziehe mit uns, ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust, wie im höchsten Entzücken, mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt." Diese Worte Hoffmanns (Ombra adorata) könnte man als Motto über das zweite, vierte und sechste Stück von Schumanns Kreisleriana setzen. Ja, bei diesen Tönen, die, wie namentlich der Anfang des vierten und sechsten Teiles, von der tiefsten, innigsten Versenkung zeugen, glaubt man sich in ein fernes Reich seliger Geister entrückt und meint zu hören, wie die Sehnsucht ihre Schwingen regt. (Mittelsatz: Bewegter in Nr. 4, Intermezzo II in Nr. 2.) Aber selbst in diese verklärte Stimmung hinein brechen wie bei Kreisler düstere Klänge. (Man vergleiche z. B. Nr. 6 vom sechsten Takte an.) Auch der Humor, der bei Kreisler eine so große Rolle spielt, bildet einen der wesentlichsten Züge unserer Komposition. Wie bei Kreisler, äußert er sich in der verschiedensten Weise. Bald erscheint er wie ein neckischer Kobold (Intermezzo I in Nr. 2; etwas bewegter in Nr. 6; Hauptteil von Nr. 8; auch den zugespitzten Schluß von Nr. 7 kann man allenfalls mit hierher rechnen) und kann den Hörer an die Ironie mahnen, mit der Hoffmann die verkehrten Kunstanschauungen der Menge geißelt; bald nimmt er, wie so häufig bei Kreisler, einen wilden, grimmigen Charakter an (D-moll-Mittelsatz von Nr. 8: Mit aller Kraft). Ebenfalls wie bei Kreisler wechselt die humoristische mit der schmerzlich-düsteren Stimmung; so liegt über dem ersten Thema des fünften Stückes ein gewisser Humor, während aus dem antwortenden zweiten eine innige sehnsüchtige Klage zu uns spricht. Gewiß wird ein solcher Versuch, in die Intentionen einzudringen, die den Komponisten bei seinem Kunstwerke leiteten, immer etwas Problematisches haben, und es ist nicht zu leugnen, daß man leicht über die Deutung des

einen oder des anderen Zuges verschiedener Meinung sein kann. Allein das eine wird wohl aus unseren Ausführungen als sicheres Resultat angesehen werden, daß in dem Stimmungsgehalt zwischen dem poetischen und dem musikalischen Werke eine unverkennbare Verwandtschaft herrscht.

Auch Richard Wagner ist von Hoffmann nicht unbeeinflußt geblieben. In seiner Jugend zog ihn Hoffmanns Novelle: Der Kampf der Sänger an. Als er dann später das Volksbuch vom Tannhäuser kennen lernte, wurde die Erinnerung an Hoffmanns Erzählung wieder in ihm lebendig, und bei der Ausarbeitung seines Textbuches muß ihm diese beständig vorgeschwebt haben. Denn nicht allein, daß er eine Reihe von Einzelheiten daraus entlehnt hat, auch für die Gestalt des Tannhäuser ist das Vorbild von Hoffmanns Heinrich von Ofterdingen maßgebend gewesen. — Auch in manchen Anschauungen über musikalische Fragen zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Hoffmann und Wagner. Einzelne Ausführungen, die Hoffmann namentlich in dem Gespräch: „Dichter und Komponist" an die Forderung eines innigen Zusammenhanges zwischen Text und Musik in der Oper knüpft, können an manche Sätze erinnern, die Wagner zur theoretischen Begründung seines sogenannten Gesamtkunstwerkes vorträgt. Ob Wagner indessen in dieser Beziehung Hoffmann irgendwelche Anregungen verdankt, ist fraglich. Unmöglich wäre es gewiß nicht; allein zu einer derartigen Annahme hätte man doch nur dann das Recht, wenn wörtliche Anklänge vorlägen oder die sachlichen Übereinstimmungen so entscheidend wären, daß sie sich nur aus der unmittelbaren Abhängigkeit des Einen vom Anderen erklären ließen. Bei einer genauen Prüfung von Wagners in Betracht kommenden Schriften ergiebt sich indessen, daß dies nicht der Fall ist.

Wenn der ganz französierte Jacques Offenbach drei von Hoffmanns Erzählungen (Krespel, Sandmann, Erzählung vom verlorenen Spiegelbilde) zu je einem einaktigen Operntexte verarbeiten ließ und die drei Bilder in einen losen Zusammenhang miteinander brachte, so rechnete er offenbar auf die Sympathie, die das französische Publikum ohnehin den Gestalten Hoffmanns entgegenbrachte. Denn kein anderer deutscher Dichter ist in Frankreich, wie immer neue Übersetzungen und die Art, in der französische Schriftsteller auf Einzelheiten seiner Werke wie auf etwas allgemein Bekanntes Bezug nehmen, so populär geworden wie Hoffmann. Er hat denn in Frankreich auch entscheidend auf die Gestaltung der Neuromantik eingewirkt, und zahlreiche französische

Dichter bis zu den neueren Erzählern herunter haben ihn in ſeiner ganzen poetiſchen Richtung wie in Einzelheiten nachzubilden geſucht. Dieſe Entwickelung zu verfolgen, liegt außerhalb des Kreiſes der Aufgabe, die ſich das vorliegende Buch geſtellt hat, doch wäre der Gegenſtand wohl einer beſonderen Darſtellung wert. Jedenfalls aber legt der Einfluß, welchen Hoffmann in Frankreich ausübt, auch ein eindringliches Zeugnis von der fortwirkenden Kraft ſeines Geiſtes ab.

Anmerkungen.

Die wichtigste Quelle für Hoffmanns Leben ist Hitzigs Buch: E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß. (2 Bde. Berlin. 1823; am vollständigsten die dritte Ausgabe. Stuttgart 1839, 3 Bde.; als Bd. 3, 4 und 5 von E. T. A. Hoffmanns Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und sein Nachlaß, herausgegeben von Micheline Hoffmann, geb. Rorer. Nach dieser Ausgabe wird das Buch in den nachfolgenden Anmerkungen citiert.) Die große Bedeutung, die Hitzigs Buch für die Erkenntnis von Hoffmanns Leben gewinnt, gründet sich sowohl auf die zahlreichen Briefe und sonstigen Schriftstücke des Dichters, die es mitteilt, als auf Hitzigs eigne Mitteilungen. Allein diese kann man nicht an allen Stellen ohne Widerspruch hinnehmen. Aus Hitzigs Persönlichkeit, wie sie namentlich S. 36 charakterisiert ist, ergab sich, daß er infolge der Anschauungsweise, die ihn beherrschte, vieles in Hoffmanns Wesen nach einem Maßstabe beurteilte, den man unmöglich gutheißen kann. So sehr man ihm daher für die Aufbewahrung so vielen thatsächlichen Materiales dankbar sein muß, so sieht man sich doch häufig genötigt, von seiner Auffassung abzuweichen. Ganz ähnlich stellt sich das Verhältnis bei der zweitwichtigsten Quellenschrift, Z. Funck, (C. F. Kunz vgl. oben S. 62) aus dem Leben zweier Dichter, Leipzig 1836, S. 1—172. Es herrscht eine gewisse Wesensverwandtschaft zwischen Hitzig und Kunz, erschwerend kommt bei Kunz noch hinzu, daß er sich einbildete, ein genialer Mensch zu sein und daher das Recht zu haben vermeinte, von oben herab sein Urteil über Hoffmann abzugeben. Als wichtige biographische Quelle dürfen schließlich Hoffmanns eigne Schriften nicht außer Acht gelassen werden; namentlich für die Geschichte seiner Jugendzeit konnten aus ihnen noch einige hübsche Züge gewonnen werden. — Die Werke Hoffmanns werden citiert nach der Ausgabe: E. T. A. Hoffmanns gesammelte Schriften. Berlin 1871—73. 12 Bde.

S. 5. Das Verwandtschaftsverhältniß zwischen Hoffmanns Eltern ergibt sich aus Hitzig, I, 5. Leider war es mir nicht möglich, den Vornamen von Hoffmanns Mutter und den Trauungstag festzustellen. Nachforschungen, die in Königsberg für mich freundlich angestellt worden sind, haben zu keinem Resultat geführt. Das wahrscheinliche Alter des Vaters bei der Verheiratung geht aus den freundlichen Mitteilungen des Herrn Superintendenten Eschenbach zu Insterburg hervor, dem ich auch das genaue Todesdatum und die Kenntnis der Vornamen verdanke. Danach starb Bernhard Wilhelm Hoffmann als siebzigjähriger Mann, war also bei des Dichters Geburt schon 49 Jahre alt. — S. 5 unten. Von den beiden Berichten über die Motive, die Hoffmann zu der Namensänderung veranlaßten, (Hitzig, I, 1. Anm. und Funck, S. 78 f.) ist der bei Funck der wahrscheinlichere und besser bezeugte.

S. 7. Die Konzerte im Hause des Onkels nach Bd. 4 der Phantasiestücke, der Musikfeind, Schriften, Bd. VII, S. 324, wo unzweifelhaft eigne Jugenderinnerungen zu Grunde liegen.

S. 8. Wannowski, Hitzig, Bd. III, S. 16. — Hippel; vgl. Bach, Th. G. v. Hippel. Breslau, 1863.

S. 14. Frau Hatt; der Name ist durch Hippel in seinem Handexemplare von Hitzigs Buch aufbewahrt (vgl. Bach a. a. O. 22); leider sind auch über diesen Punkt Nachforschungen in Königsberg erfolglos geblieben.

S. 26. Die Compositionen. Nicht allen der noch vorhandenen Compositionen Hoffmanns hat Hoffmann das Datum der Entstehung zugefügt; bei einzelnen ist die Zeit durch Hitzigs Mitteilungen gesichert. Nicht mit absoluter Sicherheit läßt sich die Entstehungszeit der Sinfonie und der beiden Sonaten bestimmen, die wir S. 29ff. für den Aufenthalt in Plozk in Anspruch genommen haben. Die einzige sichere Notiz darüber bei Hitzig, Bd. I, S. 271, wo in einem Briefe aus Warschau die Sinfonie als bereits fertig vorliegend erwähnt wird. Doch weist sowohl der Charakter der Compositionen wie auch die Handschrift ihnen zeitlich die Stellung an, die ihnen im Texte gegeben worden ist. Ganz genau datiert ist außer der Ouverture nur der Acapellachor der Warschauer Zeit (vollendet 26. Mai 1805), die fünf in Bamberg componierten Acapellachöre (27. Juni bis 26. Juli 1808) und das Miserere (beg. 12. Januar, beendet 1. März 1809.)

S. 26. Ein wenig bekannter ausführlicher Bericht über das Ereignis, welches Hoffmann aus Posen vertrieb, findet sich in den Lebenserinnerungen von J. L. Schwarz (1759—1830), der als Regierungsrat in Posen Hoffmanns College war und sich auch — freilich in sehr kläglicher Weise — als Dichter versucht hat: Denkwürdigkeiten aus dem Leben eines Geschäftsmannes, Dichters und Humoristen. Leipzig 1828, S. 310ff. Bald darauf erhielt das in Posen stehende Regiment einen General (v. Zastrow), dem die bisherige Einrichtung der winterlichen Lustbarkeiten nicht gefiel, und der deshalb Bälle veranstaltete, zu welchen nur Adelige, Offiziere und Offizianten, die den Raths-Charakter hatten, mit ihren Familien zugelassen wurden. Dies mißfiel den Justiz-Commissarien, die die schönsten Frauen hatten, und den jungen unverheiratheten Räthen, welche in diese verliebt waren, aufs Äußerste, zumal die Grundsätze der französischen Revolution schon so weit auch in Deutschland Wurzel gefaßt hatten, daß Alles, was aristokratisch schien, den jungen Leuten äußerst verhaßt war. Es bildete sich daher unter den jungen Räthen und einigen mit ihnen gleichgesinnten Offizianten, deren Seele Hoffmann war, ein Verein, welcher einen Racheplan entwarf, der auf der nächsten Fastnachts-Redoute, die drei Abende hintereinander dauerte, ausgeführt werden sollte. Die vom General eingerichteten Bälle hatten den ganzen Winter ihren Fortgang gehabt, und es mochte vielleicht manches Lächerliche darauf vorgefallen sein, welches von den Verschworenen begierig aufgefaßt und zu Carrikaturen ausgesponnen wurde, die Hoffmann mit treffender Kunstfertigkeit zeichnete, und durch Copien am Fenster vervielfältigte. Auch andere, zu der Klasse der Honoratioren gehörige Personen, welche irgend einmal eine Blöße gegeben, und das Unglück hatten, dem Verein zu mißfallen, wurden in die Gallerie dieser Carrikaturen mit aufgenommen, und sollten ohne Barmherzigkeit dem Gelächter des Publikums Preis gegeben werden. Ein vornehmer Mann, von welchem die Läster-Chronik sagte: daß er in seinen Jäger verliebt sei,

war mit treffender Aehnlichkeit in Lebensgröße, seinem Jäger die Hand küssend, dargestellt. Zwei junge Polen, die ein wüstes Leben führten, hielten ein Wettrennen zu Pferde, ihr Ziel war die Frohnveste; eine Schaar Juden, welche bei dieser standen, riefen: sie kümmen schon! Eine junge schöne Frau, die keine Kinder hatte, und oft mit ihrem Manne einen Spazierritt zu Pferde machte, setzte in vollem Galopp über eine leere Wiege. Eine jung und schön gewesene Frau, die aber auf dem Liebhabertheater auch die Liebhaberinnen spielte, war beschäftigt, verschiedene Büchsen und Fläschchen mit jeunesse, beautée, fraicheur u. s. w. in ihre Toilette einzupacken; die Unterschrift war: Gräfin Orsina packt ein. Ein durch seine Ähnlichkeit mit dem Bilde sogleich bekannter Mann war dargestellt, wie er im Begriff war, sein kahles Haupt mit einer Perücke zu bedecken. Sein kahler Schädel war in verschiedene, mit Namen von gehässigen Lastern bezeichnete Felder abgetheilt. Die Unterschrift war: Newton, couvrant ses plattitudes. Der Major von S., dem man den Tod des beliebten K. zurechnete, war als Jude mit einem Bart, in der Uniform des Regiments, und mit einem Sporn am linken Stiefel gezeichnet. Vor ihm stand der dicke K., ihn mit seinem Bauche berührend, und sagte: place à un honet' homme! Der General selbst war als Regiments-Tambour in seiner Uniform dargestellt, hatte eine Thee-Maschine umgehangen und trommelte darauf mit zwei Theelöffeln: au Thée! au Thée! In einem Ballsaale hatte sich eine Reihe Tänzer zur Ecossaise gestellt. Die nicht zu verkennende Frau Generalin, mit sechs Zoll hohen Absätzen, tanzte vor, und den umstehenden Zuschauern waren vor langer Weile die Gesichter in die Länge verzogen. Zwei Junker, die keinen Miethswagen bezahlen, und gleichwohl auf dem Balle elegant erscheinen wollten, hatten einen Invaliden gemiethet, der sie im Tragkorbe dahin trug. Ein Lieutenant, der als Spieler von Profession bekannt war, wurde als Pique-Bube mit einer Treue dargestellt, die ihn dem schallendsten Gelächter preisgab. Ein Bergmann, der von einem in der Hand gehaltnen Notenblatte sang, und seine Frau am Arme führte, und einen Hahn im Korbe trug, der ihr in den Kamm biß, bedurfte für das Publikum gar keiner Erklärung, denn alles lebte an dem Bilde. Mit diesen Bildern, die so vervielfältigt waren, daß sie zwei Mappen füllten, erschienen am Abend der ersten Maskerade zwei Bilderhändler, die ihre Bilder den zahlreichen Masken anboten, und besonders darauf sahen, daß keiner seine eigene Karrikatur erhielt. Wenn nun der eine in dieser Ecke über das erhaltene Bild lachte, so wußte er nicht, daß man in dem andern Winkel schon über ihn lachte, und sich auf seine Kosten lustig machte. Als man sich aber endlich unter einander darüber verständigt, und der General sich selbst in seinem Bilde erkannt hatte, da entstand ein allmeines Geschrei: Greift die Bilderhändler! haltet sie fest! aber in demselben Augenblicke waren sie auch verschwunden, und keine Spur mehr davon zu sehen, weil der Polizeidirektor mit jenen einverstanden war... Am andern Abend erschienen die Bilderhändler wieder, Alles lief zu, um Bilder zu erhalten; aber sie theilten nichts als — lange Nasen aus. Der Arrestation entgingen sie abermals aus dem sehr begreiflichen Grunde, weil der erste Polizeibeamte mit zu den Verbündeten gehörte. Am dritten Abend erschien endlich ein Kammergerichts-Bote, welcher Steckbriefe anschlug, worin das Publikum von dem Frevel der Bilderhändler unterrichtet, und zur Angabe seiner Wissenschaft von ihrem Aufenthalte aufgefordert wurde. Auch der Bote entkam glücklich."

S. 27. Über die Vorgänge, die Hoffmanns Verheiratung vorausgingen, verzeichne ich eine Notiz des ebengenannten J. L. Schwarz. Ich lege derselben indessen keinen großen Werth bei, und zwar nicht weil die darin berichteten Thatsachen bei Hoffmanns damaliger Sinnesart an sich unmöglich gewesen wären, sondern weil sie zu allem, was wir über Hoffmanns Verhältniß zu seiner nachmaligen Frau wissen, im direkten Widerspruche stehen. A. a. O. S. 307. „Dieser (Hoffmann) war damals in seine nachmalige Frau, eine polnische Schöne, Michaeline M(orer), verliebt, hätte aber dies schöne Mädchen gern sein genannt, ohne sich die Fesseln der Ehe anlegen zu lassen. Inzwischen wurde sie von meiner Doris (Schwarz's Frau) und deren Schwester, welche mit Michaelinens Schwester in freundlichem Umgang standen, dergestalt in Schutz genommen, daß die Geschichte davon einen artigen Roman abgeben würde, und der Weg zu ihr am Ende doch nur durch die Kirche ging, was für Mühe sich Hoffmann auch gab, auf einem Schleichwege dahin zu gelangen."

S. 44. Die Musik zu Brentanos Singspiel: Die lustigen Musikanten. Noch einmal taucht die Partitur im Jahre 1828 auf; Hitzig berichtet in Gubitzens Gesellschafter, Jahrg. 12 (1828), S. 344, daß er von einer Freundin Hoffmanns in Polen, der dieser die Partitur seiner Zeit anvertraut, die Partitur mit den ausgeschriebenen Stimmen, erhalten habe. Leider haben Nachforschungen nach dem Verbleib des Werkes zu keinem Resultate geführt; doch sind wir durch Hitzig indirekt auch über die Musik Hoffmanns näher unterrichtet, da Hitzigs Bericht ein Gutachten wiedergiebt, das der bekannte Componist und Jurist Friedrich Wollank (1782—1831) auf Grund der Partitur erstattet hatte. Soweit Hoffmanns Arbeit in Betracht kommt, soll Wollanks Urtheil, das überall den Eindruck der Zuverlässigkeit macht, hier wiederholt werden: „Nach der Hoffmann'schen Partitur ist das Stück in zwei Akte getheilt, indem der erste mit dem siebenten Auftritt, woraus ein vollständiges Finale gebildet ist, schließt; dagegen der zweite, nach einer musikalischen Einleitung, mit Weglassung des Monologs im achten Auftritt, sogleich nach dem neunten beginnt, welches auch in Hinsicht der scenischen Bedingungen der Bühne als eine Verbesserung erscheint. Desgleichen hat Hoffmann den offenbar zu langen Text des Ensemble-Stückes (S. 33) um die Hälfte in der musikalischen Bearbeitung gekürzt und in dem Gesange der „Azelle" (S. 51) die letzte Strophe weggelassen. Seine Erfahrung bürgt für die Zweckmäßigkeit dieser Änderungen. — So viel über den Text des Singspiels. — Die Musik gehört offenbar der Periode an, wo der Geist der Mozartschen Schöpfungen ein neues Leben, einen neuen Schwung in die Tonkunst gebracht hatte, also dem besten Zeitalter. Man erkennt in der Hoffmann'schen Partitur dies hohe Vorbild nicht allein in den Formen der einzelnen Musikstücke, sondern auch in der Behandlung der ganzen Instrumental-Parthie, ohne deshalb sklavische Nachahmung oder Mangel an Eigenthümlichkeit zu finden; das Ganze ist vielmehr reich an originellen Zügen.

Die der lebhaften Ouverture folgenden Stücke im Duett und Terzett sind ganz komisch gehalten und erinnern an die besten Paesiello'schen dieser Gattung. Die kleine Arie des „Truffaldino" (Nr. 3) ist ein Lied mit anmuthiger Begleitung, und so wie die der „Fabiola" (Nr. 5) ein sehr liebliches Musikstück. Nr. 4. Duett, eben so zart, melodiös und innig, als süß und freundlich von obligater Flöte, Clarinette und Fagott begleitet. Nr. 6. Quartett, vielleicht das schönste und originellste Stück der Oper, ausgezeichnet durch geniale Behandlung des Textes

in den contrastirenden Empfindungen, durch Frische der Melodien und effektvolle Begleitung. Von überraschender Wirkung ist es, wenn nach den wehmüthigen Zwischenstrophen der „Fabiola", des „Piast" und des „Knaben" der erste vierstimmige Refrain mit seinen kurzen Rhythmen in stürmischer, heftiger Fröhlichkeit wieder einfällt. Nr. 7 ist ein Quartett, etwa in Paesiello's Art, jedoch nicht hervorstechend. Das Finale (Nr. 8) ist mit vieler Eigenthümlichkeit behandelt, hat gut durchgeführte Figuren, contrapunktische Arbeit und gesteigerte Lebendigkeit in dem für die Ausführung schwierigen Schlußsatze. Der zweite Akt wird durch ein sehr anziehendes Instrumentalstück eingeleitet und enthält neun Musikstücke, von welchen die Arie der „Azelle" Nr. 2 und das Quartett Nr. 5 in einem höheren und ernst edlen Style gehalten sind, und letzteres sich durch charaktervolle und interessante Stimmenführung auszeichnet. In dem Ensemble-Stück Nr. 7 befindet sich ein schön gearbeiteter Canon, und das Terzett Nr. 4 ist gewiß eins der wirkungsvollsten und anmuthigsten Musikstücke in dem Ganzen. Von dem bedeutenden Talente Hoffmann's zeugt auch die Arie „Ramino's" [Nr. 1] (an welcher wahrscheinlich die meisten Componisten gescheitert sein würden), indem er aus vier nur tändelnde Reimspiele enthaltenden, ja für die musikalische Behandlung ungünstigen, Strophen ein fließendes, mit einem höchst lieblichen Thema ausgestattetes italienisches Rondo geschaffen hat. Das letzte Finale fängt mit einem wiederkehrenden kräftigen und glänzenden Chor an, und schließt mit einem leicht fugirten Satze."

S. 55 f. Absichtlich habe ich im Texte von der Verwertung einer Erzählung Abstand genommen, die Gubitz in seinen Erinnerungen Bd. I, S. 246 ff. mitteilt. Danach soll Hoffmann damals in Berlin eine in unglücklicher Ehe lebende Frau kennen gelernt und mit ihr ein Verhältnis angeknüpft haben, das nicht ohne Folgen geblieben sei. Der Ehemann habe nach der Geburt des Knaben die Frau verstoßen, die nach einem verunglückten Selbstmordversuch darüber wahnsinnig geworden sei. Natürlich hätte man Hoffmann davon benachrichtigt; er sei aber trotz aller Ermahnungen nicht dazu zu bewegen gewesen, etwas für den Knaben zu thun. Über die weiteren Schicksale des Knaben erzählt Gubitz Folgendes: Einzelne, darunter auch er selbst, seien zusammengetreten und hätten die nötigen Geldmittel gesammelt, um den Knaben in Bernau bei dem dortigen Küster in Pflege zu geben. Als Erbteil von Hoffmann habe der Knabe aber eine leidenschaftliche Liebe zur Musik empfangen und diese habe ihn veranlaßt, zu den Aufführungen im Opernhause nach Berlin zu laufen und sich hier Eintritt zu verschaffen oder sich tagelang wandernden Musikanten anzuschließen. Da ihm diese Streifereien nicht hätten abgewöhnt werden können, habe man sich entschlossen, ihn Musiker werden zu lassen, ohne daß er dadurch von seinem Hange zum ungebundenen Leben befreit worden wäre. Da sei er endlich als dreizehnjähriger Knabe beim Baden ertrunken. — Die abenteuerliche Geschichte ist innerlich und äußerlich in hohem Maße unwahrscheinlich. Innerlich, weil wir Hoffmann für den größten Heuchler halten müßten, wenn er gerade in dieser Zeit, wo seine Briefe den aufrichtigsten und tiefsten Schmerz um die Krankheit seiner Frau und den Verlust seines Kindes atmen, ein derartiges Verhältnis angeknüpft hätte. Äußerlich aber, weil Hitzig, wenn er auch damals gerade sich in Potsdam aufhielt, doch bei seiner bald darauf erfolgten Rückkehr nach Berlin unzweifelhaft davon etwas hätte erfahren müssen; und es ist kein Zweifel, daß er, der sonst alles Ungünstige über Hoffmann sorgfältig hervorgehoben hat, uns auch dies nicht verschwiegen haben würde.

Auch sonst habe ich vergebens nach irgend einer die Angelegenheit auch nur zum Teile aufklärenden Notiz gesucht. Eine Bemerkung bei Funck S. 115 könnte man damit in Verbindung bringen. Jean Paul weigerte sich ursprünglich, die Vorrede zu den Phantasiestücken zu schreiben, mit der Motivierung, seine Frau, die Hoffmann in Berlin kennen gelernt, habe ihm Dinge von Hoffmann berichtet, die dessen Herz in keinem vorteilhaften Lichte erscheinen ließen. Kunz bemerkt dazu: „Nur angedeutet wurden mir diese Dinge, die mich muthmaßlich darauf hinführten, daß eine Freundin von Jean Pauls Gattin irgend ein Verhältniß mit Hoffmann gehabt habe, bei dem er die Pflicht der Dankbarkeit verletzt haben müsse.“ Allein auch diese Nachricht ist so unbestimmt und so wenig greifbar, daß sie unmöglich dazu dienen kann, Gubitzens Behauptung zu stützen. Sie werden wir anzunehmen haben, daß es sich um eine elende Klatscherei handelt und daß Hoffmann mit dem Knaben nichts zu thun hat. Wenn Gubitz übrigens diese Geschichte mit Vergnügen verbreitete, so geschah es aus Abneigung gegen Hoffmann, aus der er selbst kein Hehl macht, wenn er auch den eigentlichen Grund wohlweislich verschweigt. Es kann nämlich kein Zweifel sein, daß Hoffmann den beschränkten Mann, der sich trotzdem einbildete, eine bedeutende Persönlichkeit zu sein, oft zur Zielscheibe seines Spottes gemacht hat. Durch Max Maria v. Weber (Carl Maria v. Weber, Leipzig 1864, II, 326) wissen wir wenigstens von einem Falle. Als nach der ersten Aufführung des Freischütz die Freunde Webers sich mit diesem im Jagorschen Saale zusammenfanden, trug Gubitz zu Ehren Webers ein recht klägliches Gedicht vor. Während des Vortrages kroch Hoffmann unter den Tisch und kam erst, nachdem Gubitz geendet hatte, mit einem riesigen Lorbeerkranze für Weber wieder hervor. Gubitz, II, S. 198 ff., berichtet allerdings von diesem Zwischenfalle nichts; ja er erwähnt bezeichnender Weise Hoffmanns Anwesenheit gar nicht.

S. 60. Ein Aufsatz von A. Godin, Erinnerungen an E. T. A. Hoffmann, der Reminiscenzen aus Hoffmanns Bamberger Zeit nach dem Berichte von Zeitgenossen enthält, ist mir leider nicht zugänglich gewesen (Münchener Neueste Nachrichten 1892, Nr. 36), trotzdem ich mich direkt an die Redaktion und Expedition des Blattes gewendet habe.

S. 63. Hitzig (II, 14) berichtet, Hoffmann habe die Theaterartikel über Bamberg in der Zeitung für die elegante Welt geschrieben. Ich habe die betreffenden Jahrgänge genau durchgesehen und nur im Jahrg 1811, Nr. 82, S. 656 einen von Hoffmann herrührenden kurzen Bericht über die durch Holbein bewirkte Umgestaltung des Bamberger Theaters gefunden.

S. 64. Immermann in Düsseldorf; ich denke namentlich an die von Immermann, Memorabilien, II. 221 ff., beschriebene Aufführung des wunderthätigen Magus.

S. 69 ff. Durch Hitzigs Zeugnis (II, 14 und 23) ist Hoffmanns Autorschaft bei folgenden Recensionen gesichert: Witt, zwei Sinfonieen (Jahrgang XI, 513 ff.), Andreas Romberg, Pater noster (Jahrgang XII, S. 209 ff.), Fioravanti, i virtuosi ambulanti (ebda. S. 204 ff.), Mehul, la chasse (Jahrg. XIV, S. 743), Pustkuchen, Choralbuch (ebda. S. 792 ff.). Ferner die Recensionen über die C-moll-Sinfonie, die Trios und die Messe von Beethoven: Jahrg. XII, S. 630 ff., 652 ff. und Jahrg. XIV, 141 ff., 389 ff., 409 ff. Von den nicht bezeugten rührt unzweifelhaft von Hoffmann die Recension der Coriolanouverture

her (Jahrg. XIV); sie trägt in jedem Zuge echt Hoffmannsches Gepräge. Mit höchster Wahrscheinlichkeit können ihm ferner zugeschrieben werden die Besprechungen von Paer's Sofonisbe (Jahrg. XIII, S. 186) und von B. A. Webers Musik zu Kotzebues Deodata, ebenda S. 530 ff. (vgl. auch Werke, III, 135), ebenso die Recensionen der beiden Sinfonien von Braun und Wilms, Jahrg. XV, S. 373 ff. Nicht sicher entscheiden läßt sich die Frage nach Hoffmanns Autorschaft bei der Recension des Requiems von Michael Haydn (Jahrg. XIV, S. 191 ff.) und der Ausgabe der englischen Suiten von Johann Sebastian Bach (Jahrg. XV, S. 68 f.) Bei der zuletzt erwähnten Arbeit spricht für Hoffmann als Verfasser der Vergleich mit Albrecht Dürer; auch die folgenden Worte lassen sich dafür anführen: „... Aber was liegt nicht in dem ersten großen Satze für die Kunsteinsicht, und in der Sarabande S. 10 ff. zugleich auch für das Gefühl? Die letzte Behauptung befremdet wahrscheinlich die meisten Leser, denn wir wissen es wohl, daß gar viele sich einbilden, wenn die Rede von S. Bach sey, dürfe man an Gefühl nicht denken. Solch eine vorgefaßte Meynung wird nun vergeblich durch Worte, und nur durch eigene, unmittelbare Anschauung mit Erfolg bekämpft."

S. 72. Wie die Charakteristik des Stimmungsgehaltes von Mehuls Ouverture auch für Hoffmanns Dichtung fruchtbar geworden ist, dafür vergleiche man in den Elixieren des Teufels, Teil I, Abschn. 3, die Schilderung, die der Förster von der Jagd entwirft, Werke, Bd. 6, S. 105.

S. 74. Der Aufsatz: „Alte und neue Kirchenmusik", Jahrgang XVI (1814), S. 577—584; 593—603; 611—619. Wir lassen den Text folgen mit beständiger Rücksicht auf die Art, in der Hoffmann die Arbeit in den Serapionsbrüdern verwertet hat:

Alte und neue Kirchenmusik.

Die Klage der wahren Musikverständigen, daß die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht. Viele haben als Ursache dieser Armuth angegeben, daß die jetzigen Componisten das tiefe Studium des Contrapunktes, welches durchaus nöthig ist, um im Kirchenstyl zu schreiben, gänzlich vernachlässigten; daß es ihnen nur darum zu thun sey, zu glänzen, der Menge zu imponiren, oder wohl gar, des schnöden Geldgewinnes wegen, dem augenblicklichen Zeitgeschmack zu fröhnen, und, statt ein gründlicher, tiefer, nur ein beliebter Componist zu werden: alle diese untergeordneten, leichtsinnigen Zwecke könne aber nur das Theater, nicht die Kirche erfüllen; daher, anstatt eines einzigen Kirchenwerkes die hundert, meistentheils mißglückten Versuche von Opern, die erschienen und verschwänden. Es ist auch in der That nicht zu läugnen, daß wol schon länger als zwanzig Jahre ein Leichtsinn ohne Gleichen in jedes Kunststudium einriß. Der wackre Fleiß der Alten, der die Gediegenheit ihrer Werke begründete, verschwand, und, statt der kräftigen, lebendigen Gestalten, die sonst der Zauber der Künstler hervorrief, wurde nur glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der todten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte. Die tiefere Ursache des Leichtsinnes in der Kunst lag in der Tendenz der Zeit überhaupt. Als regierten dämonische Principe, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene ärmliche Leben, dessen Thun und Treiben es für den höchsten Zweck des Daseyns hielt: so wurde er abtrünnig allem Höheren,

Wahrhaften, Heiligen; der göttliche Funke, den nur Glaube und Liebe nährt, mußte erlöschen, und niemals konnte der kalte Strahl der Truglichter, die in der hoffnungslosen Oede aufflammten, die Glut im Innern, aus der das wahre Kunstwerk in unvergänglichem Feuer emporsteigt, entzünden. Freylich ließ auch in dieser unglücklichen Zeit die unsichtbare Kirche, welche ewig waltet, ihren treuen Dienern volle Gnade angedeihen, so daß sie es vermochten, das tief im Innersten Empfundene auszusprechen: aber wie wenige widerstanden der Unbill der Gegenwart! Ihr irdischer Untergang war indessen die geistige Verklärung, in der sie mit den Getreuen in beständiger Gemeinschaft bleiben. — Man denke nur an den noch jetzt nicht nach Verdienst allgemein anerkannten Mozart; an den unerachtet er ein Deutscher war, in Deutschland gar nicht gekannten Vogel (Johann Christoph Vogel, Componist der wahrhaft tragischen Oper „Demophoon"), an den herrlichen, frommen, jetzt beynahe vergessenen Fasch.

Daß dieser Leichtsinn, dieses ruchlose Verläugnen der über uns waltenden Macht, die nur allein unserm Wirken, unsern Werken, Gedeihen und Kraft giebt, die spöttelnde Verachtung der heilbringenden Frömmigkeit von jener Nation herrührte, die so lange auf unglaubliche Weise der verblendeten Welt in Kunst und Wissenschaft als Muster gilt, liegt am Tage. Aus blinder Nachäffung ihrer Werke, die sie mit kecker Frechheit als ewige Muster hinstellte, kam jenes ekle Schönthun in die Wissenschaft; jene Spielerey, jene Verrenktheit und Verrücktheit, in der der Opiumrausch für Begeisterung gilt, in die Kunst. — Der namenlose Frevel dieser Nation führte endlich die gewaltigen Revolutionen herbei, die, wie ein verwüstender Sturm, über die ganze Erde hinbrausten: aber dieser Sturm hat die finstern Wolken auseinander getrieben, und die Morgenröthe, die schon durch das nächtliche Dunkel manchen, ihre Nähe verkündenden Strahl sandte, der tröstend in die wunde Brust der gläubigen Menschen fiel, bricht herrlich hervor in unserer verhängnisvollen Zeit. Ja, diese Zeit, in der, wie mit tausendstimmigem, donnernden Posaunenton, sich die Allgewalt der ewigen, über uns thronenden Macht verkündet, so daß der in dumpfes Hinbrüten versunkene Mensch aus der Betäubung geweckt, den Ton vernehmend und das Wort verstehend, wieder an sich selbst glaubt — diese Zeit, in der sich die Ohnmacht alles verkehrten Strebens, alle Befangenheit im irdischen Treiben um irdischen Zweck so deutlich offenbart, in der der Geist, wie durch einen Himmelsstrahl erleuchtet, seine Heimath erkennt, und in dieser Erkenntnis Muth und Kraft erwirbt, die Bedrängnisse des Irdischen zu ertragen, ja ihnen zu widerstehen — diese uns jetzt aufgegangene Zeit wird jeder leichtsinnigen Entartung in der Kunst Einhalt thun, und ihrer tiefsten geheimnisvollsten Einwirkung durch die Musik des Menschen Brust sich willig öffnen. — Jetzt darf von der Musik, in der tiefsten Bedeutung ihres eigenthümlichsten Wesens, nämlich wenn sie als religiöser Cultus in das Leben tritt — von der Kirchenmusik geredet werden: denn nicht mehr verklingen die Worte unbeachtet, wie sonst, wo selbst die besser und höher Gestimmten der bittere Unmuth zur regungslosen Gleichgültigkeit abstumpfte.

(Hierauf folgen von S. 579—583 die Ausführungen über den Charakter der altitalienischen Kirchenmusik, die mit ganz geringen Änderungen wörtlich Serapionsbrüder, Abschn. IV, Werke, Bd. II, S. 156—160 übergegangen ist, bis zu den Worten: Sein (Palestrinas) Componieren war Religionsübung. In der „Allg. mus. Zeitg." schließt sich daran die folgende Stelle:) Reichardt hat im fünften

Stück seines Kunstmagazins ein herrliches, vierstimmiges Gloria aus einer Messe von Palestrina abdrucken lassen, das alles Gesagte bestätigt. Der Verfasser hat in diesem Augenblick Palestrina's Responsorien vor sich, die in den drey letzten Tagen der Charwoche vom Chor gesungen wurden. Die Responsorien des Chors unterbrechen nämlich den Canto fermo der Priester, und tragen so, mit diesem wechselnd, die Leidensgeschichte Jesu in biblischen Worten vor. Eben diese Einrichtung findet auch, nur auf andere Weise, bey dem Miserere statt, und es sey dies nur beiläufig für die, mit dem catholischen Cultus Unbekannten bemerkt. Um den Canto fermo, dessen schon früher gedacht wurde, im Beispiel dem Leser vor Augen zu bringen, möge hier der Theil eines uralten gregorianischen Gesanges stehen, so wie sich später die Gelegenheit zum Einrücken eines palestrina'schen Responsoriums darbieten wird. (Es folgt die Melodie: Dixit Dominus Domino meo: Sede a dexteris meis.) Ist nun der hohe, einfache, Styl Palestrina's der wahrhafte, würdige Ausdruck des, von der inbrünstigsten Andacht entzündeten Gemüths; ist die Kirche seine wahre, einzige Heimath: so nimmt es nicht Wunder, daß er so lange sich erhalten mußte, als die Kirche in dem vollen Glanz ihrer ursprünglichen Hoheit und Würde strahlte. Das berühmte, zweichörige Miserere von Allegri ist noch ganz in dem Styl des Palestrina geschrieben, wiewohl es an Kühnheit und Kraft diesen Werken nachsteht, und, unerachtet seiner Berühmtheit, die auch wohl durch den wundervollen Vortrag der Sänger in der sixtinischen Kapelle entstanden seyn mag, sogar Leo's späterem Miserere weichen muß. —

Die Meister der damaligen Zeit erhielten sich rein von allem Schmuck, und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu seyn, bis nach und nach der melodische Schwung, den die Compositionen nahmen, die erste Abweichung von jenem tiefern Ernst bereitete. Aber wie würdig, wie einfach und kräftig dennoch der Kirchenstyl blieb, zeigen die Werke eines Caldara, Bernabel, A. Scarlatti, Marcello, Lotti, Porporo, Leonardo Leo, Valotti u. a. Noch war es in der Ordnung, blos für Singstimmen, ohne Begleitung anderer Instrumente, höchstens der Orgel, zu setzen, und schon dieses erhielt die Einfachheit des choralartigen Gesanges, der durch keine bunten Figuren der Begleitung übertäubt wurde. Zu weit würde es für den Raum dieser Blätter führen, und die nur zum Verständnis dessen, was über das Verhältnis der alten zur neuen Kirchenmusik gesagt werden soll, nöthigen Andeutungen würden sich zur pragmatischen Geschichte der Kirchenmusik ausdehnen, wenn das stufenweise Uebergehen in den neueren und neuesten Styl durch die Folge der Meister und ihrer Werke gezeigt werden sollte: es sey daher vergönnt, nur noch einzelnes über jene alten Meister, die ewig unsere Muster bleiben werden, und deren herrliche Periode wol bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts reicht, zu sagen. (Diese Ausführungen hat Hoffmann II, 160 in folgenden Satz zusammengezogen: „Doch will ich auch nicht der hohen Meister, Caldara, Bernabel, Scarlatti, Marcello, Lotti, Valotti u. a. vergessen, die alle sich einfach würdig und kräftig erhielten.“ Die darauffolgenden Partieen der Serapionsbrüder schließen sich wieder näher an den Aufsatz an.)

Allg. mus. Zeitg. S. 593.

Unter den älteren Meistern jener Periode leuchtet der große Alessandro

Serapionsbrüder, II. 160.

Lebhaft geht in diesem Augenblick die Erinnerung an die siebenstimmige

Scarlatti mächtig hervor. Bekanntlich schrieb er schon am Ende des siebzehnten Jahrhunderts mehrere Opern. Wie wenig Einfluß aber damals das Theater auf die Kirche hatte, oder vielmehr, wie es dem Meister gar nicht in den Sinn kommen konnte, weltlichen Prunk ins Heiligthum zu tragen, zeigen die Kirchenwerke dieses Componisten, die unerachtet ihres melodischen Schwunges, doch, rücksichtlich der kühnen Accordenfolge und der inneren Kraft sich an Palestrinas Werke anschließen. Der Verfasser hat eine fünf- und siebenstimmige, alla Capella, ohne alle Instrumentalbegleitung gearbeitete Messe vor Augen, die zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (1705) componirt, und ein Muster des wahren, mächtigen Kirchenstyls ist. — Ebenso herrlich sind Leo's Werke und wer möchte nicht, außer dem großen Händel, noch unsern tiefsinnigen Sebastian Bach zu der heiligen Schaar jener Periode rechnen. Seine Messe für zwey Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen,[1] gehört zu den wenigen klassischen Kirchencompositionen, die durch den Stich ins größere Publikum gedrungen sind. — Um noch einmal mit einem Worte den Geist der Compositionen aller der genannten großen Meister auszusprechen, ist es nur zu sagen nöthig, daß die Kraft des Glaubens und der Liebe ihr Inneres stärkte, und die Begeisterung schuf, in der sie mit dem höheren in Gemeinschaft traten, und entflammt wurden zu den Werken, die nicht weltlicher Absicht dienen, sondern nur Lob und Preis der Religion, des höchsten Wesens, seyn sollten.

alla Capella gesetzte Messe des Alessandro Scarlatti in mir auf, die Du einmal Theodor unter Deiner Leitung von Deinen guten Schülern und Schülerinnen singen ließet. Dies Hochamt ist ein Muster des wahren mächtigen Kirchenstyls, unerachtet es schon den melodischen Schwung, den die Musik zu dieser Zeit (1705) genommen hatte, in sich hat.

Und, sprach Theodor, des mächtigen Händel, des unnachahmlichen Hasse, des tiefsinnigen Sebastian Bach gedenkst Du gar nicht?

Ei, erwiderte Cyprian, diese rechne ich eben noch ganz zu der heiligen Schaar, deren Inneres die Kraft des Glaubens stärkte und der Liebe. Eben diese Kraft schuf die Begeisterung, in der sie in Gemeinschaft traten mit dem Höheren und entflammt wurden zu den Werken, die nicht weltlicher Absicht dienen, sondern nur Lob und Preis der Religion, des höchsten Wesens, seyn sollten.

---

[1] Gemeint ist die zwar zum größten Teile von Bachs Hand geschriebene, aber nicht von ihm componirte Messe, die Schicht unter Bachs Namen herausgab. Sie rührt entweder von einem Italiener (vielleicht von Lotti) oder von einem ganz in italienischer Kunst aufgegangenen Deutschen her. Vgl. Spitta, II, 509.

(Es ſchließt ſich in den Serapionsbrüdern wieder ein Abſchnitt wörtlich an; in der allg. muſ. Zeitg. fährt Hoffmann dann nach einer kurzen Überleitung fort:)

Ehe der Verfaſſer tiefer eingeht in die Urſachen des allmähligen Verfalls der Kirchenmuſik, glaubt er, daß es dem Leſer intereſſant ſeyn müſſe, mit einem Blick den allmähligen Abfall von der alten Wahrhaftigkeit und Kraft zur modernen Geziertheit und Weichlichkeit zu überſehen, und er giebt daher zwey Beyſpiele verſchiedener Perioden, die noch nicht einmal bis in die neueſte Zeit reichen, und alſo das eigentliche Arge, was geſchehen, noch unberührt laſſen.

Paleſtrina lebte und ſchrieb im ſechzehnten Jahrhundert (geb. 1529[1]), Balotti im achtzehnten (geb. 1706): hier ſind zwey Reſponſorien dieſer Meiſter über dieſelben Worte. (Es folgen die beiden Reſponſorien über die Worte: Tristis est anima mea usque ad mortem etc.) Wer fühlt nicht den Abſtand, und wer bemerkt nicht in Balotti's Compoſition doch noch der Kirche angemeſſene Würde und Einfachheit?

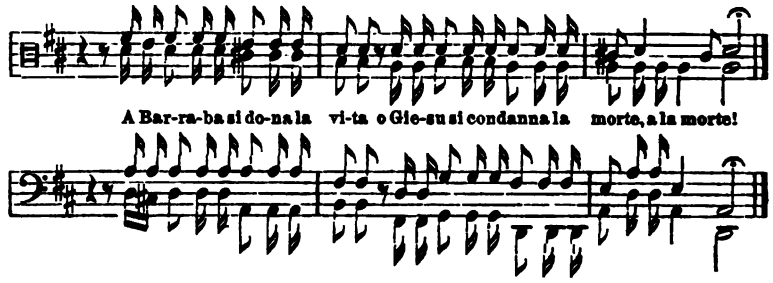
Leonardo Leo iſt geboren ums Jahr 1694, Sarti im Jahr 1730, beyde haben ein Miſerere componirt, und das ſartiſche iſt überdem noch berühmt geworden. Hier iſt die Compoſition über die Worte: Miserere mei, deus, secundum magnam misericordiam tuam. (Es folgen die beiden Stücke.) Wie kräftig, wie erhaben ertönt Leonardo's Chor, und wie weichlich nimmt ſich die ſartiſche Compoſition dagegen aus! —

Bisher war nur von der Kirchenmuſik in ihrem eigentlichſten Weſen, wenn ſie nämlich ſelbſt Cultus iſt, die Rede: ſchon in früher Zeit entſtand aber das geiſtliche Drama, und ſo wurde eine Kirchenmuſik gebildet, die, ohne Cultus zu ſeyn, als geiſtliche Oper das Gemüth mit den Gegenſtänden der heiligen Geſchichte erfüllen, und ſo Erbauung, religiöſe Erhebung des Geiſtes, bewirken ſollte; ſpäterhin aber wol den erſten Anlaß zum Verfall des wahren Kirchenſtyls gab. Aus der Kirche wanderte die Muſik in das Theater, und kehrte aus dieſem, mit all dem nichtigen Prunk, den ſie dort erworben, dann in die Kirche zurück.

Zu den älteſten Werken dieſer Art, die, rückſichtlich der melodiſchen Ausbildung, auf einer hohen Stufe ſtehen, gehören unſtreitig die Oratorien von Caldara, der am Schluß des ſiebzehnten Jahrhunderts und im Anfange des achtzehnten lebte und componirte. Ein hohes, bewundrungswürdiges Oratorium Caldara's iſt z. B. das geiſtliche Drama: Morte e sepoltora di Cristo. Die Einrichtung dieſes Oratoriums, in dem Recitative mit Arien, Duetten, Chören wechſeln, iſt ganz dieſelbe, wie ſie damals in den Opern ſtatt fand: nur mochten ſich die geiſtlichen Dramen durch größeren Reichthum der Chöre auszeichnen. Manches in dieſem Oratorium iſt ganz dramatiſch gehalten. So z. B. kommt ein Turba di Popolo darin vor, die das Recitativ zweymal hinter einander unterbricht und in folgender Art ausgedrückt iſt:

---

[1] Die chronologiſchen Angaben bei den einzelnen Componiſten ſind nicht genau.



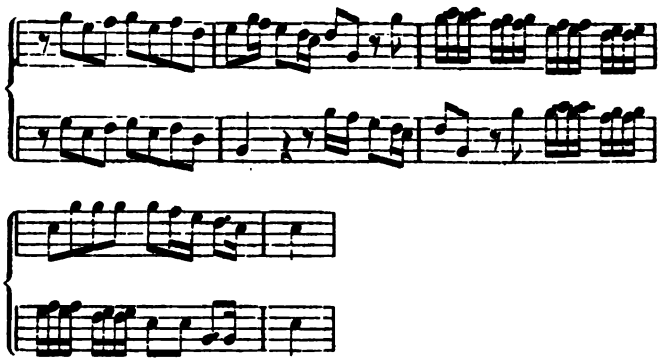
Außer der herrlichen, wundervollen, harmoniſchen Ausarbeitung der Chöre ſind die Melodien der Arien, die eine wahre, aus dem Innerſten kommende Frömmigkeit athmen, nicht genug zu beachten. Selbſt die uns jetzt dürftig erſcheinende Inſtrumentirung iſt voll hohen Geiſtes und Sinnes, und man erkennt ſchon den Keim des überſchwenglichen Reichthums, der ſich in der Inſtrumentalmuſik der neueren Zeit aufgethan hat. Gleich z. B. die erſte Arie über die Worte:

deh scorgiete o mesti lumi
l'alma afflitta inonde amare
orsch'estinto il mio signor etc.

wird nur von zwey Violen begleitet, die die Accorde anſchlagen, während die Fagotts mit den Bäſſen eine Figur imitiren, die erſt in den letzten acht Takten von den Violinen aufgegriffen wird.

Das Mittel zwiſchen der Muſik des eigentlichen Cultus und dem geiſtlichen Drama halten in gewiſſer Art die berühmten Pſalmen des Marcello, die größtentheils zwey- und dreyſtimmig, ſeltner vier- und fünfſtimmig, blos mit Begleitung des Baſſes gearbeitet ſind. Dieſes tiefſinnige Werk ſteht wol an der Spitze jener geiſtlichen Hymnen, die ſpäter ſo vielfältig componirt wurden, wie z. B. die Litaneyen von Durante, das Stabat mater von Pergoleſe, das ſogenannte Miſerere von Jomelli (Pietà, Pietà, Signor) u. a. Zu weit würde es führen, tiefer in jenes große Werk des berühmten Marcello einzugehen: nur ſo viel ſey bemerkt, daß ein Schatz von melodiſcher Wahrheit und Kraft darin verborgen, der immer mehr in voller Gluth hervorleuchtet, je ſchärfer man das Ganze und das Einzelne ins Auge faßt. —

Nach dieſen Meiſtern (Paleſtrina, Caldara, Marcello ꝛc.) ſtieg mit dem melodiſchen Reichthum auch der Prunk der Inſtrumente, und es iſt wol nur zu gewiß, daß die Theatermuſik dazu Veranlaſſung gab, der das Oratorium den Eintritt in die Kirche geöffnet hatte. Schon ſehr früh wurde den Saiteninſtrumenten ein Blasinſtrument hinzugefügt, deſſen Urſprung ſich in das tiefſte Dunkel des Alterthums verliert, und unerachtet es noch in der Form vorhanden, doch von bequemeren, wohlklingenderen verdrängt, oder vielmehr in eine ganz andere Region verwieſen worden iſt — nämlich die Trompete. Wie man damals (am Ende des 17. Jahrhunderts) die Trompete brauchte mag eine Stelle aus einem Te deum von Ziani beweiſen:



Daß die Trompete, wie sie jetzt von den Componisten gebraucht wird, an kräftiger, edler Wirkung unendlich gewonnen hat, ist nicht zu leugnen. Außer der Trompete verstärkt der Fagott meistentheils nur den Baß, so wie die Hoboen die Viole, im unisono gehend, verstärkten; im dreystimmigen Satz vertrat die Violine die zweyte Violine, da diese mit der ersten in Einklang gesetzt war.

Viel reicher in der Instrumentirung, als sein Vorgänger war Händel: doch lebte in den Werken des hochherrlichen Meisters der Geist der Frömmigkeit und Wahrhaftigkeit; und wer denkt nicht hier an seinen Messias, an das Oratorium aller Oratorien, rücksichtlich des rein biblischen Textes, des melodischen Ausdrucks, der harmonischen Arbeit, und der ergreifenden Würde der Kraft? Wer möchte da das kleinste Thema finden, das, unerachtet des melodischen Reichthums, ja mancher musikalischen Malerey, im höheren Sinne genommen, auch nur im mindesten an das Theatralische erinnern sollte? — Diesem hohen Meister schließt sich der unsterbliche Hasse, wenn gleich auf verschiedenem Wege das Ziel erreichend, an. — Eines wenig bekannten Werks darf hier Erwähnung geschehen, das zwar an Kraft und Würde dem Messias gar nicht gleich zu stellen ist, da schon die dramatische Einrichtung des Ganzen dem im Wege steht, aber doch so manches Herrliche, Unvergleichliche enthält. Dies ist das Oratorium: der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus,[1] das einzige, welches Händel ursprünglich deutsch componirte, und das nur jetzt der Aenderung des hin und wieder zu niedrigen, gemeinen Textes bedürfte, um aufs neue mit der größten Wirkung aufgeführt zu werden. — Sehr groß und kräftig, vorzüglich in seinen Chören, war auch der jetzt beinahe vergessene Fux, und man begreift, daß nach seiner Art zu setzen, seine Opera seria, Virtù e constanza, die von einem ungeheuern Orchester im Freyen aufgeführt wurde, von großer Wirkung seyn mußte.

[1] Gemeint ist Händels Composition der Brockesschen Passion (um 1716; Bd. 15 der Gesamtausgabe). — Hoffmann hat folgende Fußnote hinzugefügt: „In Gerbers Tonkünstler-Lexikon ist dieses Oratorium unter Händels Werken nicht aufgeführt, und es ist dasselbe überhaupt in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Haydn bekam bey seiner Anwesenheit in London die Originalpartitur von der Königin von England zum Geschenk, und diese Partitur befindet sich wahrscheinlich mit dem übrigen schriftlichen Nachlaß Haydns im Besitz des Fürsten Esterhazy. Von Haydn erhielt die Härtelsche Handlung in Leipzig eine Abschrift jener Originalpartitur, und so besitzt Herr Härtel jenen seltenen Schatz, dessen Mittheilung durch den Druck — sollte es auch nur der Chöre seyn — jeden Verehrer wahrer Kirchenmusik, vorzüglich aber den, in die heilige Tiefe der Tonkunst eingehenden Musiker, auf das Höchste interessiren müßte. Nur der Abänderung des Textes, der hin und wieder zu sehr in das Gemeine und Geschmacklose fällt, bedürfte es; wie schon oben erinnert worden."

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in der Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tödtenden Aufklärung gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den catholischen Kirchen den Cultus bildet, die Missen, Vespern, Passionshymnen u. s. w. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für eine opera seria zu seicht, zu würdelos gewesen seyn würde. Mag es hier unverholen gesagt werden, daß selbst der, in seiner Art so große, unsterbliche J. Haydn, selbst der gewaltige Mozart, sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm componirte, sind beynahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen; und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wol das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat. So körnig, so tief oft Haydn die Worte des Hochamts gesetzt hat, so vortrefflich die harmonische Ausarbeitung ist: so giebt es doch beynahe keines dieser Werke, das ganz frey von manchen Spielereyen, ja von mancher, der Würde des Kirchenstyls ganz unangemessenen Melodie wäre, und selbst, daß der Meister die menschliche Stimme zuweilen gar zu sehr als Instrument behandelt, welches man ihm mit Recht vorwirft, fließt aus dem gar zu hüpfenden, Springenden des melodischen Ganges. Daß die Schöpfung durchaus kein, im reinen Kirchenstyl durchgehaltenes Oratorium ist, wurde von denen, die jenen Styl wahrhaft im Innern tragen, längst erkannt: indessen thut man dem Meister großes Unrecht, wenn man seinen beyden Werken, der Schöpfung und vorzüglich den Jahreszeiten, den Maßstab der reinen Kirchenmusik anlegt. Das pedantische Sichten und Classificiren in der Kunst thut selten gut. Jene Musik des Meisters bezieht sich in keiner Art auf kirchlichen Cultus, und jene Oratorien sind nichts anders, als der herrliche Ausdruck, wie dem Meister das Leben — die Welt — in der Musik aufgegangen. Nur in beengter Ansicht genommen, sind die Jahreszeiten Manchem in schiefem Lichte erschienen. Es giebt kein herrlicheres, farbenreicheres Bild des ganzen menschlichen Lebens, als wie es der Meister in den Jahreszeiten musikalisch aufgestellt hat; und selbst manche geniale Spielerey färbt nur glühender die bunten Gestalten der Welt, die uns in flimmernden Kreisen umtanzen. Derselbe ewige Wechsel des Ernsten, Grauenhaften, Schrecklichen, Lustigen, Ausgelassenen, wie das irdische Seyn ihn treibt, herrscht in jener wundervollen Musik, die auf die Kirche sich höchstens nur in so fern bezieht, als auch fromme Betrachtungen in den Kreis des täglichen Lebens gezogen werden. Es ist nicht zu leugnen, daß die Individualität des Meisters sich auch hier, wie vorzüglich in seiner Instrumental-Musik in einer gewissen humoristischen, neckhaften Lustigkeit ausspricht: aber selbst in seinen ernstesten Werken für die Kirche hört sich Manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beißenden Hunde erscheinen.

Sind nun, auf die reine Kirchenmusik zurückzukommen, auch die Haydnschen Messen und kirchlichen Hymnen, vorzüglich im Vergleich jener alten, wahrhaft herrlichen, von der Erde verschwundenen Musik, durchaus nicht Muster des Kirchenstyls zu nennen, so versteht es sich doch von selbst, daß sie über die

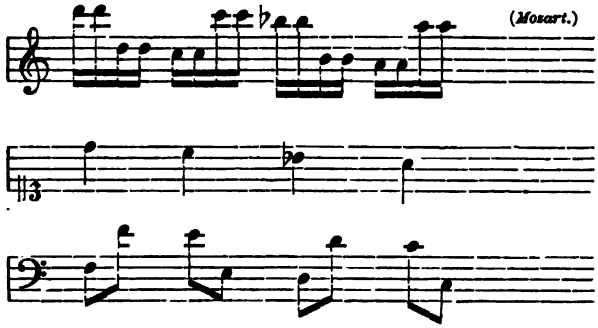
neuesten Productionen dieser Art hoch hervorleuchten, wiewol sie freylich dem Unverstande zu allem theatralischen Prunk Thür und Angel öffneten. Wie oft wurde der große Haydn nachgeahmt, oder vielmehr nachgeäfft: aber bloß an der Schaale nagten die sogenannten Kirchencomponisten, ohne den Kern zu erbeuten, und der tiefe Geist der Harmonik, der in seinen Werken verschlossen, konnte ihnen nicht aufgehen. Daher entstanden die abgeschmackten, seichten, kraftlosen Kirchencompositionen, wie sie der Verfasser in neuester Zeit in den Kirchen des catholischen, südlichen Deutschlands, und in Böhmen und Schlesien hörte. — Mancher sonst wackre Componist verleugnete sich, so wie er es unternahm, ein Kirchenstück zu setzen, und es ist in dieser Hinsicht merkwürdig, daß selbst ein neuerer, tiefsinniger, in die Harmonik tief eingeweihter Meister nicht mehr im Kirchenstyl leistete. Cherubini's dreystimmige Messe, so viel Geist und Kunst übrigens daran verwendet, erfüllt doch nicht im mindesten die Bedingungen wahrer Kirchenmusik, da mehrere Sätze ganz theatralisch sind. — Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchencomponist ist der wackere Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft. —

Diese Andeutungen — denn nur dafür wünscht der Verfasser, daß man alles bisher Gesagte ansehen möge — reichen hin, die Resultate dessen, was in der jetzt angebrochenen Zeit für die Kirchenmusik geschehen kann, aufzustellen. — Nein unmöglich ist es wol, daß jetzt ein Componist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo, und auch wie später, Händel u. A. — Jene Zeit, vorzüglich wie das Christenthum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler. Ein Miserere, wie das von Allegri oder Leo, componirt jetzt eben so wenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raphael, Dürer oder Holbein malt. Indessen bieten beyde Künste, Malerey und Musik, rücksichtlich ihres Fort- oder Weiterschreitens in der Zeit verschiedene Ansichten dar. Wer mag daran zweifeln, daß die großen Maler jener alten Zeit, in Italien es bis zur höchsten Stufe der Kunst gebracht haben? Die höchste Kraft und Anmuth lag in ihren Werken, und selbst in technischer Fertigkeit übertrafen sie die neuen Meister, die in jener Hinsicht vergebens darnach streben, sie zu erreichen. In Zeichnung, Colorit — kurz, in jedem Theile, die sich zum vollendeten Ganzen bequem zusammenfügen müssen, sind die alten Meister den Neuern überlegen, und der Vorurtheilfreye wird dies in jeder Galerie, die alte und neue Gemälde zusammenstellt, bestätigt finden. Mit der Musik ist es aber anders. Der Leichtsinn der Menschen konnte den waltenden Geist nicht aufhalten, der im Dunkeln fortschritt, und nur der tiefer Eindringende, der seinen Blick abwandte von dem sinnverwirrenden Bilde, in dem die von allem Heiligen und Wahrhaftigen losgerissenen Menschen sich bewegten, wurde die Strahlen gewahr, die des Geistes Daseyn verkündend, durch das Dunkel brachen, und glaubte an ihn. Das wunderbare Streben, jenes Walten des belebenden Naturgeistes, ja unser Seyn in ihm, unsere überirdische Heimath, zu erkennen, das sich in der Wissenschaft offenbart, wurde durch die ahnungsvollen Töne der Musik angedeutet, die immer und vielfältiger von den Wundern des fernen Reichs sprach. Es ist nämlich wol gewiß, daß die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahneten, so wie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen.

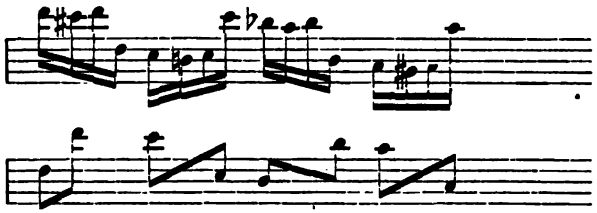
Haydn, Mozart, Beethoven, entfalteten eine neue Kunst, deren erster Keim sich wol eben erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigte. Daß der Leichtsinn, der Unverstand, mit dem erworbenen Reichthum übel haushaltete, daß endlich Falschmünzer ihrem Rauschgolde das Ansehen der Gediegenheit geben wollten, war nicht die Schuld jener Meister, in denen sich der Geist so herrlich offenbarte. Wahr ist es, daß beynahe in eben dem Grade, als die Instrumentalmusik stieg, der Gesang vernachlässigt wurde, und daß mit dieser Vernachlässigung, die von den Componisten ausging, jenes völlige Ausgehen der guten Chöre, das von mancher kirchlichen Einrichtung (Aufhebung der Klöster u. s. w.) herrührte, gleichen Schritt hielt; daß es unmöglich ist, jetzt zu Palestrina's Einfachheit und Größe zurückzukehren, wurde schon gesagt: in wiefern aber der neu erworbene Reichthum ohne unheilige Ostentation in die Kirche zu tragen scheint (? die Serapionsbrüder bieten die unzweifelhaft richtige Lesart: „getragen werden darf"), das fragt sich noch. —

Dem jungen Componisten, der zu wissen begehrte, wie er es denn anfangen solle, wahre, würdige Kirchenmusik zu setzen, könnte man nur antworten, daß er sein Inneres wohl erforschen möge, ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne, und ob dieser Geist ihn antreibe, Gott zu preisen, und von den Wundern des himmlischen Reiches in den wunderbaren Tönen der Musik zu reden; ja ob sein Componiren nur das Aufschreiben der heiligen Gesänge sey, die, wie in andächtiger Entzückung, aus seinem Innern strömten. Nur wenn dieses ist, werden seine Kirchengesänge fromm und wahrhaft seyn. Jede äußere Anregung, jedes kleinliche Bemühen um irdischen Zweck, jedes eitle Trachten nach Verwunderung und Beyfall, jedes leichtsinnige Prunken mit erworbener Kenntnis, führt zum Falschen, zum Unwürdigen. Nur in dem wahrhaft frommen, von der Religion entzündeten Gemüth wohnen die heiligen Gesänge, die mit unwiderstehlicher Macht die Gemeinde zur Andacht entflammen. — Ist der junge Componist nicht durch den Leichtsinn der Welt verdorben, so werden ihn die Werke der alten Meister auf wunderbare Weise erheben; ja, er wird es fühlen, wie das, was im eignen Gemüthe nur wie eine verworrene Ahnung lag, sich zum klaren Anschauen verdeutlicht. Das Studium des Contrapunkts ist nichts, als die, jedem, der ein Gebäude aufführen will, zu erwerben nöthige, genaueste Kenntnis der innern Structur: aber das tiefe, anhaltende Studium der Werke großer Meister wohl nur das, woraus der Künstler die Kraft des Bildens schöpfen, oder vielmehr in das lebendige Wirken rufen muß. Nicht genug kann daher der, mit kindlichem, frommem Gemüth begabte Künstler jene Werke der alten Meister sich so zu eigen machen, daß er sie selbst ganz in Sinn und Gedanken trägt: dann wird ihm bald jeder fremdartige, unheilige Prunk leer und schaal erscheinen, und er nie versucht werden, sein Werk damit zu putzen. — Die Erfindung der echtkirchlichen Melodien ist das, woran jeder nicht wahrhaftige Componist scheitert — der Probierstein des innern Gemüths. Alles harmonische Ausarbeiten, dem innern Kirchenstyl gemäß, verbirgt nicht das profane Thema; so kann eine, im theoretischen Sinne rein gearbeitete Fuge gar nicht kirchenmäßig seyn; so können oft kunstreiche Imitationen den hüpfenden, dem Concertsaal oder

dem Theater abgeborgten Satz nur noch mehr nach ſeinem urſprünglichen Charakter ins Licht ſtellen. Aber freylich muß ja auch eben die Melodie rein aus dem frommen Gemüthe ſtrömen; hier läßt ſich nichts künſtlich hervorrufen, hier gilt nur die wahre Begeiſterung. — Nun iſt es aber gewiß, daß dem heutigen Componiſten kaum eine Muſik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichthums giebt. Der Glanz der mannigfachen Inſtrumente, von denen manche ſo herrlich im hohen Gewölbe tönen, ſchimmert überall hervor: und warum ſollte man die Augen verſchließen, da es der forttreibende Weltgeiſt ſelbſt iſt, der dieſen Glanz in die geheimnisvolle Kunſt des neueſten, auf innere Vergeiſtigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Er iſt nur der falſche Gebrauch dieſes Reichthums, der ihn ſchädlich macht: er ſelbſt iſt ein wohlerworbenes, herrliches Eigenthum, das der wahre, fromme Componiſt nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdiſchen, das ſeine Hymnen preiſen, anwendet. Jene bunten, krauſen Figuren, vorzüglich in den Saiteninſtrumenten, die wie aufgeklebte, kniſternde Goldflitter die Ruhe und Haltung des Ganzen ſtören, die den Geſang übertäuben, und vorzüglich in dem hohen, gewölbten Dom nur ein verwirrendes Geräuſch machen, ſind aller Kirchenmuſik fremd, und nur der Unverſtand kann ſich ihrer bedienen; ſowie alle weichlichen Concertmelodien in der Kirche unkräftig und würdelos klingen. Allerdings iſt es richtig, daß in ſtarken Sätzen für die Violinen die geſchwinden Noten von vieler Wirkung ſind: aber dann iſt das bloße Brechen der längeren Noten in geſchwindere, z. B. der Viertel in Sechszehntheile, für die Kirche offenbar beſſer als jede andere, jede krauſe Figur. Z. B.:



Dieſelbe Stelle auf folgende Weiſe inſtrumentirt:



ſtreift mit den durchlaufenden, diſſonirenden Tönen ſchon an das Theatraliſche und klingt in der Kirche verworren. Ueberhaupt ſind wol in der Kirche diejenigen Figuren die ſchicklichſten, die ohne diſſonirende Noten blos den Grund-Accord durchlaufen, da ſie der Kraft und Deutlichkeit des Geſanges am wenigſten Eintrag thun, vielmehr die Wirkung oft um vieles verſtärken. — Daß die Blasinſtrumente ſich oft herrlich dem Geſange anſchmiegen, und daß in ihrem Gebrauch die Meiſter der neueſten Zeit manches entdeckten, das man in alter nicht ahnete, mag niemand leugnen. Hier darf wol das Meiſterwerk nochmals erwähnt werden, das die Kraft, die heilige Würde der alten Muſik mit dem reichen Schmuck der neueren verbindet, und das in dieſer Hinſicht, vorzüglich auch in der ſo weiſe angeordneten Inſtrumentirung, den neuen Kirchencomponiſten als Muſter dienen kann: das tiefe, überſchwenglich herrliche Requiem von Mozart. Das Tuba mirum — mag vielleicht der einzige Satz ſeyn, der in das Oratorienartige fällt: ſonſt bleibt die Muſik überall reiner Cultus, und nur als ſolcher ertönen die wunderbaren Accorde, die von dem Jenſeits ſprechen, ja, die das Jenſeits ſelbſt ſind, in ihrer eigenthümlichen Würde und Kraft. — Das Requiem, im Concertſaal ausgeführt, iſt nicht dieſelbe Muſik; die Erſcheinung eines Heiligen auf dem Ball! — Freylich iſt der große Verfall der Kirchenmuſik im catholiſchen Deutſchland, und ſelbſt in Italien, daran Schuld, daß die Werke der alten, hohen Meiſter gar nicht mehr, oder nur auf unwürdige Weiſe gehört werden, und nur im Concert darf man hoffen, wenigſtens einigermaßen würdig, manches ältere klaſſiſche Werk zu hören! Abgeſehen davon aber, daß die für den Cultus beſtimmte Muſik ohne denſelben bedeutungslos bleibt — denn dieſe Muſik iſt ja der Cultus ſelbſt, und daher eine Miſſa im Concert, eine Predigt im Theater: ſo iſt es auch unmöglich, daß bey Concert-Aufführungen, ſelbſt guten, das Gemüth, durch tauſend Dinge zerſtreut, ſo in Andacht entzündet werden kann, als in der Kirche durch den feyerlichen Cultus. Das Hervorrufen der alten Werke erſetzt daher keineswegs ihr Verſchwinden aus den Kirchen. — Dem gänzlichen Verfall des Geſanges ſcheint durch die lobenswerthe Einrichtung der Singakademien Einhalt zu geſchehen; ſollen indeſſen dieſe Akademien auf die Kirchenmuſik von wahrem Einfluß ſeyn, ſo müßten ſie nicht Privat-Unternehmungen bleiben, ſondern in religiöſer Form vom Staate gebildet und unterſtützt werden. An catholiſchen Oertern würden dann dieſe Akademien den kirchlichen, muſikaliſchen Cultus, in evangeliſchen Oertern aber oftmals Kirchenmuſiken während des Cultus ausführen. Von Concerten in der Kirche, die man gegen einen Eintrittspreis beſucht, ja wo es oft, wie im Theater, geringere und höhere Plätze giebt, Parterre und Galerie, dürfte dann, als etwas ganz Unwürdigem, aller chriſtlichen Frömmigkeit Entgegenſtrebendem, nichts mehr ſtatt finden, und der heilige Ort nicht mehr zum Tummelplatz der Arroganz und Oſtentation entweiht werden. Selbſt die Uebungen dieſer Akademien könnten an heiligen, geweihten Oertern gehalten werden, und ſo aus ihnen ſich Conſervatorien bilden, wie ſie ſonſt in Italien beſtanden, und aus denen die großen Meiſter der damaligen Zeit hervorgingen. Es iſt richtig, daß der evangeliſche Cultus eigentlich dem wahrhaft Muſikaliſchen entgegenſtrebt: aber mit dem Wiederaufblühen wahrer Kirchenmuſik würde der Zeitgeiſt hier auch das Herrliche, Erfreuliche bilden, und die heilige Muſik auch wieder eindringen in den Cultus der evangeliſchen Gemeinde.

Wie sehr nun auf jene Weise der Geist der wahren Musik auch weiter im Volk erweckt werden, so aber das Falsche, Unwürdige, was der Leichtsinn in die Kunst gebracht hat, verschwinden würde: das liegt am Tage. Für Tonkünstler und Componisten, ja für jeden Verehrer der wahren Kirchenmusik, wäre nichts erfreulicher, als wenn die Werke der alten Meister, die nur wie verborgene Schätze selten hin und wieder anzutreffen sind, durch Druck und Stich in das Publicum kämen; und sollte es Anfangs auch nur bruchstücksweise, etwa in der Form des reichardtschen Kunstmagazins, geschehen. Denn selbst diese Anregung dürfte nicht ohne die ersprießlichsten Folgen bleiben. Wie mancher junge Componist kennt einen Palestrina, Leonardo Leo, Scarlatti ꝛc. nur dem Namen nach, und seine individuelle Lage verhindert ihn, sich die Abschrift ihrer selten gewordenen Werke zu verschaffen; und doch würden ihn erst jene Werke über die wahre Kirchenmusik aufklären. — Die Leichtigkeit, sich jene Werke zu verschaffen, würde aber auch selbst manche Aufführung erzeugen, die sonst unterblieben wäre.

Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Luft des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die alten, hohen Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tobenden Geräusch des ausgelassenen, wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern seyn, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen, und die Musik frey und kräftig ihre Seraphsschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimath ist, und von dem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstralt.

(Nur die beiden gesperrt gedruckten Stellen hat Hoffmann in die Serapionsbrüder herübergenommen und die erste durch die überleitenden Worte: „Sehr unrecht thust du mir, Theodor! wenn du glaubst, daß mein Sinn verschlossen ist für die neuere Musik“ unmittelbar an die oben S. 210 erwähnten Worte angeknüpft. Sonst ist aus dem großen Abschnitte oben S. 205—213 nichts benutzt worden.)

Der Aufsatz ist in extenso mitgeteilt worden, weil er ein vortreffliches Beispiel des tiefen Verständnisses bietet, mit dem Hoffmann die einschlägigen Fragen behandelt. Mag man auch mit dem einen oder anderen seiner Urteile nicht einverstanden sein; im Wesentlichen muß man bewundern, mit wie divinatorischem Blick er die Mittel und Wege gekennzeichnet hat, welche durch die Bemühungen der edelsten und einsichtigsten Männer thatsächlich der verweltlichten Kirchenmusik neue Vertiefung und Verinnerlichung zu bringen bestimmt waren.

S. 74 unten. Die wichtigsten Stellen über Bach, Werke VII, S. 53, vgl. auch I, S. 58. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß diese Äußerungen in beträchtlich frühere Zeit fallen als Webers schönes Wort, das ebenfalls von wahrer Erkenntnis des Grundcharakters Bachscher Musik zeugt: „Sebastian Bachs Eigenthümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr

antikem Geiste.“ (In dem für die Encyklopädie von Erſch und Gruber 1821 verfaßten Artikel: Bach, wieder abgedruckt bei Max Maria von Weber, Bd. III, S. 226.)

S. 75 oben. Von den in den Phantaſieſtücken veröffentlichten Aufſätzen ſind vorher in der Allg. muſik. Zeitung veröffentlicht: Jahrg. XI Ritter Gluck. Jahrg. XII Johannes Kreislers muſikaliſches Leiden. Jahrg. XIV Kreislers Gedanken über den hohen Wert der Muſik. Jahrg. XV Don Juan. Jahrg. XVI Über einen Ausſpruch Sacchinis und den ſogenannten Effect in der Muſik. Nachricht von einem gebildeten jungen Manne. Der Muſikfeind. — Ferner bringt der Jahrg. XV noch das Geſpräch: Dichter und Componiſt. Jahrg. XVI Die Automate, beide von Hoffmann in die Serapionsbrüder aufgenommen; Werke I, S. 75 ff., II, S. 74 ff.

S. 79. Kreisler. Robert Schumann ſtellt in einem ſeiner Briefe (Jugendbriefe S. 254) die Behauptung auf, der bekannte thüringiſche begabte, aber haltloſe und verkommene Muſiker Ludwig Böhner (1787—1860) habe Hoffmann „als Original zu ſeinem Kreisler geſeſſen“. Die Nachricht iſt nicht ſehr wahrſcheinlich. Hätte Hoffmann Böhner gekannt, ſo würde ihn dieſer ſicher beſonders angezogen haben und er hätte ihn gewiß irgendwie einmal erwähnt. Dazu kommt noch, daß die Konzeption der Geſtalt des Kreisler in das Jahr 1809 fällt, wo Böhner erſt zweiundzwanzig Jahre alt war. Entweder handelt es ſich alſo um einen Rückſchluß Schumanns, oder die Behauptung ſtammt aus dem Mythenkreiſe, der ſich namentlich in Thüringen und Sachſen um die Perſönlichkeit des genialen vagierenden Muſikers gebildet hatte. Ich entſinne mich aus meiner Jugend, daß man in Thüringen eine Menge aus der Luft gegriffener Geſchichten erzählte, durch die Böhner mit berühmten Männern in Verbindung gebracht wurde, ſo z. B. das Märchen, daß Weber Böhner das zweite Hauptmotiv des molto vivace der Freiſchützouverture hinterliſtig entwendet habe.

S. 80. Der Einfluß von Rameaus Neffen auf Ritter Gluck, vgl. Ritter Gluck (Werke, Bd. VII, 17 f.): „Mit halbgeſchloſſenen Augen, die verſchränkten Arme auf den Tiſch geſtützt, hörte er das Andante; — den linken Fuß leicht bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimmen: jetzt erhob er den Kopf — ſchnell warf er den Blick umher — die linke Hand mit ausgeſpreizten Fingern ruhte auf dem Tiſche, als greife ſie einen Accord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeiſter, der dem Orcheſter das Eintreten des anderen Tempos angiebt — die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt! — Eine brennende Röthe fliegt über die blaſſen Wangen; die Augenbraunen fahren zuſammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wuth entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund ſchwebte. Nun lehnt er ſich zurück, hinauf ziehen ſich die Augenbraunen, das Muskelſpiel auf den Wangen kehrt wieder, die Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löſt ſich auf in Wolluſt, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erſchüttert — tief aus der Bruſt zieht er den Athem, Tropfen ſtehen auf der Stirn; er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptſtellen an; ſeine rechte Hand verläßt den Takt nicht, mit der linken holt er ſein Tuch hervor und fährt ſich über das Geſicht. — So belebt er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouvertüre gaben, mit Fleiſch und Farben. Ich hörte die ſanfte, ſchmelzende

Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnennbarer Wehmuth erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmenden Tritten." — Hält man neben diese Worte die folgenden beiden Stellen aus Rameaus Neffen, so wird sich eine direkte Einwirkung kaum bestreiten lassen (Goethes Werke, Cottasche Ausgabe in 15 Bdn., Bd. XI, S. 573 f.): „Sogleich nimmt er die Stellung eines Violinspielers an. Er summt mit der Stimme ein Allegro von Locatelli; sein rechter Arm ahmt die Bewegung des Bogens nach, die Finger seiner linken Hand scheinen sich auf dem Hals der Violine hin und her zu bewegen. Bei einem falschen Ton hält er inne, stimmt die Saite und kneipt sie mit dem Nagel, um gewiß zu sein, daß der Ton rein ist; dann nimmt er das Stück wieder auf. Er tritt den Takt, zerarbeitet sich mit dem Kopfe, den Füßen, den Händen, den Armen, dem Körper, wie ihr manchmal im Concert spirituel Ferrari oder Chiabran oder einen anderen Virtuosen in solchen Zuckungen gesehen habt, das Bild einer ähnlichen Marter vorstellend und uns ungefähr denselben Schmerz mittheilend. . . . Aber in der Mitte solcher heftiger Bewegungen und solches Geschreis veränderte mein Mann sein ganzes Wesen bei einer harmonischen Stelle, wo der Bogen sanft auf mehreren Saiten stirbt. Auf seinem Gesichte verbreitete sich ein Zug von Entzücken. Seine Stimme ward sanfter, er behorchte sich mit Wollust. Ich glaubte so gut die Akkorde zu hören als er." — „Da sitzt er nun vor dem Klaviere, mit gebogenen Knieen, das Gesicht gegen die Decke gewendet; man hätte geglaubt, da oben sähe er eine Partitur. Nun fang er, präludirte, exekutirte ein Stück von Alberti oder Galuppi, ich weiß nicht von welchem? Seine Stimme gieng wie der Wind und seine Finger flatterten über die Tasten. Bald verließ er die Höhe, um sich im Baß aufzuhalten, bald gieng er von der Begleitung wieder zur Höhe zurück. Die Leidenschaften folgten einander auf seinem Gesichte, man unterschied den Zorn, die Zärtlichkeit, das Vergnügen, den Schmerz, man fühlte das Piano und Forte, und gewiß würde ein Geschickterer als ich das Stück an der Bewegung, dem Charakter, an seinen Mienen, aus einigen Zügen des Gesanges erkannt haben, die ihm von Zeit zu Zeit entfuhren."

S. 87. Über das Zusammensein mit den Dresdener Wasserpoeten, vgl. den Brief an Kunz, Hitzig III, 179, und damit combiniert eine Stelle aus den Serapionsbrüdern, Abschn. VII, Werke IV, S. 121 f., vgl. auch Friedrich Laun, Memoiren, Bunzlau 1837, Bd. II, S. 249 ff.

S. 95. Wie neidlos Hoffmann fremdes Verdienst anerkannte und es nach Kräften zu fördern suchte, dafür mögen zwei bisher unbekannte Briefe von ihm sprechen (Originale in der musik. Abteilung der königl. Bibliothek in Berlin). Sie sind an den Componisten Johann Philipp Samuel Schmidt (1779 bis 1853), damals Assessor, später Hofrat bei der Seehandlung in Berlin, gerichtet und beziehen sich auf dessen Composition der Kotzebueschen Operette: Die Alpenhütte, die mit Schmidts Musik am 28. August 1816 zum ersten Male in Berlin zur Aufführung kam.

1. Brief. Anliegend wertheſter Freund die versprochene Recension. Um Verzeihung habe ich zu bitten

1. daß ich sie nicht gestern sandte,
2. daß sie nicht besser geschrieben und freundlicher ist.

Beides entschuldigen meine Geschäfte, übrigens hab' ich Ihr Lob ausgesprochen wie Sie es verdienten und wie ich es fühlte. Gleich bey der ersten Darstellung interessirte mich Ihr Werk auf das lebhafteste und ich äußerte gleich den Freunden, daß man es nur den Leuten recht deutlich machen müßte, daß ein tüchtiger Componist hier am Orte ein vortreffliches Werk nach dem andern liefert und zu liefern im Stande ist. Lassen Sie doch wo möglich die Rez. noch zu Morgen einrücken.

Die Partitur erfolgt zurück nächstens auch Armida und Joconde [von Isouard].

Der Ihrige.
Hff.

2. Brief. Ich lobe ein Kunstwerk gewiß niemahls, wenn es mir nicht darnach ums Herz ist, daß Ihnen, werthester Freund! mein Lob gar zu stark scheint, beweiset Ihre Bescheidenheit, die man in dieser sublunarischen Welt ohne sich zu schaden, nicht zu weit treiben darf. Will man daß das Lob dem mäkelnden schwürigen Publikum wirklich als Lob erscheine so darf man erhebende Beiwörter nicht sparen, ich bitte daher nichts von dem vortreflichen zu ändern, gerade dieser Ausdruck bezeichnet das völlig gelungene Kunstprodukt. Mögen es die Neider halten wie sie wollen. Ich hatte mich nicht 12, sondern mit dem Buchstaben meines Namens — n — unterzeichnet. Der Verfasser der Fantasie cc. würde sich in der Zeitung gar zu possierlich ausnehmen, dafür setzen Sie aber gefälligst J. Kr. Auf diese Firma (Johannes Kreisler) werde ich mich künftig in einem anderen Blatte des südlichen Deutschlands beziehen.

Daß Sie einige erklärende Worte über die Alpenhütte an das Publikum richten wollen, daran habe ich nur auszusetzen, daß es nur einige und nicht viele seyn sollen. Ich würde einen tüchtigen Aufsatz qua Componist schreiben und die verschiedenen Intentionen der Musik zum Verständniß und zur Lehre entwickeln.

Wie viel Opern haben denn schon W. R. G. geschrieben?

Mich selbst bitte ich gar nicht zu den gangbaren Componisten zu rechnen, da es mir sehr an Praktik fehlt um noch viel zu schreiben. Undine war höchst wahrscheinlich die erste und letzte Oper die ich hier auf das Theater brachte. —

Aendern Sie ja nichts an meinem Aufsatz, ich müßte denn in der Geschwindigkeit mir haben Fehler des Stils zu Schulden kommen lassen.

Addio mio caro Compositore e Maestro

Hff. 8. Sept. 16.

Hoffmanns Recension der Composition Schmidts findet sich in der Vossischen Zeitung, 10. Sept. 1816 und ist Joh. Kr. unterzeichnet. Sie hält mit dem Lobe durchaus nicht zurück. Ich hebe folgende charakteristische Stelle aus: „Einen ähnlichen Stoff hat Cherubini in der Elisa bearbeitet und nicht ohne Wirkung die schauerliche Gletschergegend und die Klage des einsamen, verirrten Wanderers geschildert; mit Recht macht man aber diesem sonst so vortrefflichen Meister den Vorwurf, daß er doch gar zu ernst und düster sei." Gemeint ist der wunderbare Eröffnungschor (I, 1), wo zu den Worten, in denen die Mönche Gott um Beistand bei der Errettung des in den schauerlichen Eisschluchten verirrten Wanderers an-

flehen, Clarinette, Flöte und erste Geige abwechselnd eine klagende Melodie ergreifen.

S. 97. Vgl. Prinzessin Blandina, achter Auftr. (Fantasiestücke, Bd. IV, S. 266 der Originalausgabe):

Kilian. Was? Knäbchen, possierlich Männlein? Du Du — willst mit mir kämpfen? — gegen Dich ziehe ich nicht meinen guten Hirschfänger, Dich spieß' ich mit meiner Frühstücksgabel.

Gozzi, il mostro turchino, IV, 8.

Cavalier. Va; non mi degno, ragazzone ardito,
Pazzarello, imprudente. Al mondo narra
Ch'ebbi di te pietà.

Für die Gestalt des Roderich vgl. namentlich I, 1. in Gozzis l'augellino belverde, vor Allem S. 18, der Ausg. v. 1772, Opere, Bd. III.

S. 98. Gozzis Einfluß auf den goldenen Topf, Funck. S. 151. — Die Auslassung des Märchenspiels in der zweiten Auflage ist nicht mit Geschick bewerkstelligt; denn am Anfange (Werke VII, 310) sind die Worte: „„Spaß werden wir ohnehin genug haben", sagte der Joviale, nicht ohne eine gewisse Bedeutung in seine Worte zu legen", stehen geblieben, die ohne die Beziehung auf das Märchenspiel unverständlich bleiben. Im Übrigen hat sich Hoffmann gerade in der zweiten Auflage mit Erfolg bemüht, kleine Unebenheiten auszugleichen und durch Entfernung störender Einzelheiten Alles besser abzurunden. So finden wir z. B. in den Abentheuern der Sylvester-Nacht, Bd. 4, S. 22 ff. der ersten Auflage ein sehr breit ausgeführtes, etwas triviales Gespräch zwischen dem Wirt und der Wirtin des Kellers, in dem der Dichter mit Schlemihl und Spikher zusammentrifft. Da es der Stimmung nach durchaus nicht in das ganze Stück hineinpaßt, hat es Hoffmann auch gestrichen und an seine Stelle nur einige Worte gesetzt: „Fühlte sich der Shakespearsche Heinrich nicht einmal so ermattet und demüthig, daß ihm die arme Creatur Dünnbier in den Sinn kam? In der That, mir geschah Gleiches, meine Zunge lechzte nach einer Flasche guten englischen Biers." (Werke VII. 275 f.)

S. 100. James Beresford. Das Original erschien London 1806 und 7: The Miseries of Human Life; or The Last Groans of Timothy Testy and Sensitive; with a few Supplementary Sighs from Mrs. Testy etc.

S. 102. Zu den kleinen erlebten Zügen im goldenen Topf sei noch erwähnt die Schilderung des Feuerwerks (Werke VII, S. 197 f.). „Als sie nun über den Strom fuhren, begab es sich, daß auf dem jenseitigen Ufer bei dem Antonschen Garten ein Feuerwerk abgebrannt wurde. Prasselnd und zischend fuhren die Raketen in die Höhe und die leuchtenden Sterne zersprangen in den Lüften, tausend knisternde Strahlen und Flammen um sich sprühend. Der Student Anselmus saß in sich gekehrt bei dem rudernden Schiffer, als er nun aber im Wasser den Widerschein der in der Luft herumsprühenden und knisternden Funken und Flammen erblickte: da war es ihm, als zögen die goldnen Schlänglein durch die Fluth." Dazu vgl. man einen Brief Hoffmanns aus Dresden an Kunz, Hitzig, III, 173: „Das in der That feurige Feuerwerk wurde auf der Brücke abgebrannt und gewährte mit seinen ditto feurigen Reflexen im Wasser einen wunderbar feenhaften Anblick." In einem sieben Tage später geschriebenen Brief (oben zu S. 98) macht Hoffmann Kunz dann von dem Märchen Mitteilung.

S. 105. Der Text zur Undine hat mir aus Hitzigs Nachlaß in Fouqués Urschrift und Hoffmanns Abschrift vorgelegen. Ich teile daraus die Änderungen mit, die Hoffmann an dem Texte vorgenommen hat.

I. Kleinere Änderungen: Akt I, Sc. 5. Ende des ersten Aktes.

Fouqué.	Hoffmann.
Heilmann.	
Nun kommt zu vollenden, was glücklich begonnen,	
An heiliger Stätte, da will ich euch traun.	
Kühleborn.	
Die Thoren mit ihren vergänglichen Wonnen.	
Huldbrand. Undine.	Huldbrand. Undine.
An heiliger Stätte da sollt ihr uns traun.	Fort dann und drohen auch Gefahren
Fischer. Ach scheiden!	Wird treue Liebe uns bewahren
Fischerfrau. Ach scheiden!	Wir trotzen kühn der Feinde Macht.
Beyde. Du liebliches Kind!	Fischer. Fischerfrau.
Huldbrand. Undine. Heilmann.	So scheidet dann, und drohn Gefahren
Bedenkt doch, bedenkt doch, wie glücklich { wir / sie } sind.	Wird treue Liebe euch bewahren
Kühleborn.	Und nichts vermag der Feinde Macht.
Ein Glück so beständig wie Welle und Wind.	Heilmann.
	Fort dann und drohen auch Gefahren
	Soll fromme Liebe euch bewahren
	Und nichts vermag der Feinde Macht.
	Kühleborn.
	Ha geht nur hin, trotzt den Gefahren
	Was kann vor Geistes Macht bewahren
	Ihr Menschlein keck und unbedacht.

Nach Akt II, Sc. 2, hat Hoffmann folgende, nachher wieder von ihm gestrichene Arie des Kühleborn eingeschoben:

Kühleborn (steigt aus dem Brunnen empor).

Thörin geh! verblendet
Hat dich Menschensinn.
Ist die Lust geendet
Rafft der Schmerz dahin! —
Doch wie — soll Kühleborn der greise Herrscher
Der Menschen Hohn ertragen —
Wer darf es wagen
Der Rache mächt'ger Geister zu entfliehn!
Freund aus Seen und Quellen
Brüderlich Geschlecht,
Rührt in freudgem Schwellen
Euch zu Rach und Recht.

Chor entfernter Wassergeister (unsichtbar).

Wir hören dich in ferner Nacht
Gebeut die That — sie ist vollbracht.

In der sich anschließenden Scene hat Hoffmann Undinens Arie folgendermaßen geändert:

Fouqué.	Hoffmann.
Wer kennt des launigen Glückes Flügel,	Wer traut des launigen Glückes Flügeln
Wer seinen Lauf?	Bey Spiel und Fest!
Es schwellen sanfte Rebenhügel	Wer? — Ey wer sich auf Wellenhügeln
Dicht vor Euch auf.	Froh schaukeln läßt.
Und habt ihr kaum sie noch erstiegen	Da schwebt und wogt man auf und nieder
Im süßen Wahn,	Und scherzt und lacht
Da gähnen enge Felsenstiegen	Dann auf zum Lichte kehrt man wieder
Euch schwindelnd an.	Aus Grundes Nacht!
Ihr müßt hinab, ihr dürft nicht weilen	Doch kann Undin' in Liebesgluthen
Die Tiefe winkt;	Undine seyn?
Irr dreht sich Sturm, die Flüsse heulen	Jüngst tanzte froh sie auf den Fluthen
Und ihr versinkt;	Jetzt sinkt sie ein!
Man fühlt es wohl so muß es enden,	Ich fühl es wohl so muß es enden
Man hinderts nicht! —	Man hinderts nicht
Drum auf, noch Freuden viel zu spenden,	Drum auf der Freuden viel zu spenden
Noch strahlt das Licht!	Noch strahlt das Licht.

II. Die Umgestaltung des Schlusses.

Fouqué hat am Ende der Oper die in der Erzählung berichteten Ereignisse etwas zusammengedrängt. Bei der Verlobungsfeier Huldbrands mit Bertalda, die im Garten gefeiert wird, läßt Bertalda den Brunnen öffnen, Undine erscheint, geht nach einigen Worten auf Huldbrand zu und umschließt ihn küssend, worauf er tot zu Boden sinkt.

Bertalda, der Herzog, die Herzogin und die Fischersleute.
Weh! Weh! Er ist verloren.

Heilmann.
O stille!
Des Himmels milder Wille
Hat ihn zum reinen Liebestod erkoren.

Kühleborn (heranschreitend).
Schaut den gefällten Thoren!

Heilmann (ein Kreuz von seinem Gürtel lösend und es ihm entgegenhaltend).
O stille!
Gesiegt hat bessrer Wille
Und was du todt nennst, ist zum Licht geboren.

(Kühleborn verschwindet.)

Allgemeiner Chor.
Reines Minnen,
Holdes Sehnen
Wohnt im süssen Wiederschein.
Ernstes Sinnen,
Süßes Wähnen
Schaut voll Andacht da hinein,
Möchte bei Undinen sein.
Gute Nacht
Aller Erdensorg und Pracht.

Hoffmann hat diesen Schluß in folgender Weise abgeändert. Nachdem Undine Huldbrand geküßt hat, gibt er die nachstehende Scenenanweisung (vgl. oben S. 106 und S. 189 f.):

„Es steigt ein graues Nebelgewölk aus dem See, das sich immer mehr verdichtet und man erblickt endlich in demselben jedoch nur in schwankenden, halbzerfließenden Umrissen ein aus Muscheln, Perlen, Korallen und seltsamen Seegewächsen phantastisch zusammengesetztes Portal; unter demselben Undine, die den wie in Ohnmacht liegenden Huldbrand in ihren Armen hält und sich sanft über ihn hinbeugt. Es umgeben die Gruppe Wasser-Geister aller Art; über alle ragt Kühleborns Gestalt empor. — Ein von neuem aufsteigendes Nebelgewölk verdeckt nach und nach die Gruppe, so daß bis zum Schluß des Chors und dem Fallen des Vorhangs beynahe Alles wieder verschwunden ist. Die Erscheinung muß die ganze Breite des Theaters einnehmen und so duftig gehalten seyn, daß man noch durch des Nebels dünnere Stellen die hinter demselben befindlichen Gegenstände, z. B. die Brücke, die Burg ꝛc. erkennen kann." Hierauf folgt der obenstehende allgemeine Chor, während die vorangehenden Worte von Hoffmann selbstverständlich gestrichen sind.

S. 105. „trotz des Anlaufes zu einer neuen Oper". Den Text dazu hatte ihm Contessa geliefert: Der Liebhaber nach dem Tode. Oper in drei Aufzügen nach dem Galan fantasma des Calderon, 1818 (abgedruckt in Contessas Werken, Bd. VII, 29 ff.). Weshalb Hoffmann weder diese Oper noch irgend ein anderes größeres musikalisches Werk mehr angegriffen hat, geht nicht aus den sehr unverständigen Bemerkungen Hitzigs, II, 101, sondern aus Hoffmanns eignen bereits 1816 geschriebenen Worten in dem zweiten Briefe an Schmidt oben S. 216 hervor.

S. 124. Hoffmann als Mitglied der jüngeren Liedertafel. Der Verlust der von Hoffmann für die Liedertafel componierten Lieder ist namentlich bei dem Katzburschenlied aus dem Kater Murr sehr zu beklagen. (Gesänge der jüngeren Liedertafel zu Berlin. 1835. Nr. 76, nur die Texte.) Auch die Compositionen des schönen Fouquéschen Gedichtes: „Ach, warum weiter, du fliehende Welle" (Nr. 48) und der Walpurgisnacht von Förster (Nr. 59) werden, soweit man aus den Texten schließen kann, sicher viel Anziehendes gehabt haben. Sonst hatte Hoffmann noch die Musik geliefert zu den Stücken Nr. 47: Türkische Musik von Förster und Nr. 55 und 56: zwei Trinklieder von Ahlefeld. Bei meinen leider erfolglosen Bemühungen, die Musik wiederaufzufinden, bin ich von meinem Kollegen Herrn Georg Rolle, von Frau Geh. Sanitätsrat Behsemeyer und Herrn Geh. Rat Toeche freundlich unterstützt worden.

S. 125. Eine hübsche Anekdote über den ersten Besuch Brentanos bei Hoffmann in dem gleich zu citierenden Buche Atterbooms, deutsche Übersetzung, S. 71 f.

S. 126. „Bei Lutter und Wegner" sind drei Aufsätze von Arnold Wellmer überschrieben, die in der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung von 1885, Nr. 18, 22 und 23 zu finden sind und von denen sich die erste vorwiegend mit Devrient beschäftigt, während in den beiden letzten Hoffmann im Mittelpunkte steht. Die Mitteilungen sind mit der größten Vorsicht zu benutzen. Wellmer hat seine Angaben, allerdings ohne seine Gewährsmänner zu nennen, aus Rellstabs Aufsatz über Devrient, aus Gubitzens Memoiren, aus Atterbooms Aufzeichnungen

über berühmte deutsche Männer und Frauen nebst Reiseerinnerungen aus Deutschland und Italien (Übers. von Maurer, Berlin 1867) entnommen, er hat auch Hitzig benutzt, allein er hat die seinen Quellen entnommenen Thatsachen novellistisch aufgeputzt, wodurch seine ganze Darstellung sehr an Glaubwürdigkeit verliert. So wird in Nr. 22 berichtet, Hoffmann habe bei Lutter und Wegner dem Kriegsrath Karl Müchler, der für seinen Anekdoten-Almanach auf Geschichten Jagd machte, eine Reihe von tollen Erfindungen aufgebunden; thatsächlich stammen alle diese mitgeteilten Einfälle Hoffmanns aus dessen Notatenbuch bei Hitzig, III, 7 ff. Nur der letzte Aufsatz Nr. 23 gewinnt dadurch einen nicht unbeträchtlichen Werth, daß Wellmer die Akten über Jahns Klage gegen Kamptz sowie über die Untersuchung gegen Hoffmann benutzen konnte, die vorläufig unzugänglich sind. So weit ich habe feststellen können, hat Wellmer in diesen Mitteilungen seine Neigung zum Ausmalen unterdrückt und sich auf die genaue Wiedergabe der betr. Aktenstücke beschränkt.

S. 127 oben. Der Bericht Gubitzens über die Demonstration gegen den Bassisten Fischer, Erlebnisse, II, 88 ff. Daß sich Hoffmann an dieser Demonstration beteiligt hat, soll nicht in Abrede gestellt werden; man weiß, wie leidenschaftlich damals in derartigen Fragen für und wider Partei genommen wurde. Gubitzens ganze Darstellung ist indessen so durchtränkt von Gehässigkeit gegen Hoffmann, daß man sie unwillkürlich mißtrauisch liest und gut thut, bei ihrer Benutzung höchst vorsichtig zu sein. Dazu kommt, daß Fischers Anmaßung, durch die der ganze Skandal herbeigeführt wurde, unbestreitbar ist; sie rief während seiner späteren Laufbahn in Stuttgart und München ganz die gleichen Scenen hervor. Nimmt man das Alles zusammen, so gewinnt das Auftreten Hoffmanns durchaus nicht die geradezu diabolische Bosheit, die Gubitz ihm zu verleihen sucht.

S. 128. Beeinflussung Contessas durch Hoffmann. Vgl. folgende Stelle in Contessas Erzählung: Das Gastmahl, Werke, Bd. V, S. 241: „Der Oberberg- und Hütteninspektor warf jauchzend seine Perücke an die Decke, wo sie zur großen Freude der Andern, an einem Nagel hängen blieb" mit Hoffmann, goldner Topf, Werke, Bd. VII, S. 250. „Damit sprang der Conrektor Paulmann auf, riß sich die Perücke vom Kopf und schleuderte sie gegen die Stubendecke, daß die gequetschten Locken ächzten u. s. w." vgl. auch Contessas Schreiben: „An den Herrn Kammergerichtsrath Hoffmann in Berlin" vor der Erzählung: Der Schatzgräber, Bd. VII, S. 159 ff.

S. 130. Auch ein persönliches Vorbild hatte Rat Krespel; und zwar war dies Goethes Jugendfreund, der Fürstl. Thurn und Taxissche Rat und Archivarius Johann Bernhard Krespel (1747—1813) in Frankfurt. Unzweifelhaft sind wenigstens die Erzählungen von dem Bau des Hauses sowie von der Selbstverfertigung seines Kleides auf dieses Vorbild zurückzuführen, vgl. den nachfolgenden Brief der Frau Rat an ihren Sohn: „Crespel ist ein Bauer geworden, hat in Laubach Güter gekauft, d. h. etliche Baumstücke — baut auf dieselbe ein Hauß nach eigner Invenstion hat aber in dem Kickelsort weder Maurer noch Zimmerleute, weder Schreiner — noch Glaßer — das ist er nun alles selbst — es wird ein Hauß werden — wie seine Hoßen, die er auch selbst Fabricirt — Muster leihe mir deine Form." (Schriften der Goethegesellschaft, IV, S. 103.) Die Kenntnis von Krespels Persönlichkeit sowie der erwähnten Einzelzüge, ist Hoffmann aller Wahrscheinlichkeit nach durch Clemens Brentano zugekommen,

wie W. Seibt in der Frankfurter Zeitung, 14. Nov. 1893 richtig hervorhebt. Selbstverständlich ergibt sich nun die weitere Frage, ob auch die übrigen Motive der Erzählung auf Erlebnisse des wirklichen Krespel zurückzuführen sind. Man wird geneigt sein, diese Frage zu bejahen. Selbstverständlich hat Hoffmann, wie ja schon bei der Ausschmückung des Berichtes vom Hausbau zu ersehen ist, das ihm überlieferte Material poetisch ausgestaltet; auch wird die Thatsache, daß er Krespels Gestalt mit Zügen seiner eigenen Individualität ausstattete, dadurch keineswegs widerlegt, daß er die erste Anregung zu der Figur durch eine fremde Persönlichkeit erhielt.

S. 131. Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde. Der Bericht über das Erlebnis Tiecks findet sich bei Köpke, Ludwig Tieck I, 360 ff. Der Zusammenhang dieser Erzählung namentlich mit dem ersten Auftreten Nettelmanns, aber auch mit dem ersten Abenteuer, das Alexander in seiner neuen Wohnung zu bestehen hat, ist ganz unzweifelhaft. Tieck hat wahrscheinlich Hoffmann damals selbst davon Mitteilung gemacht, doch ist eine Mitteilung durch beiderseitige Freunde auch nicht ausgeschlossen. Jetzt wird auch die an diese Erzählung anknüpfende Bemerkung in den Serapionsbrüdern verständlich, Werke I, 144. „Du hattest, sprach Theodor, bestimmten Anlaß die Scene des Stücks nach Berlin zu verlegen." Köpke hat den Zusammenhang übrigens nicht erkannt.

S. 134. In dem ersten Druck der Brautwahl im Berlinischen Taschenkalender von 1820 hat Hoffmann, wie er Serapionsbrüder III, 90, hervorhebt, einige lokale Anspielungen angebracht. So z. B. Taschenkalender S. 6. Wir wollen uns stracks in das neue Weinstübchen auf dem Alexander-Platz begeben, das, irre ich nicht, das Sechs- oder Sieben und Neunzigste ist, welches in unserer guten Stadt seit kurzer Zeit aufgegangen. Das Gesperrt gedruckte ebenso wie die Anspielungen auf die Sängerinnen Milde und Seidler S. 19 hat Hoffmann gestrichen; auch der Schlußabschnitt des Druckes im Taschenkalender ist in den Serapionsbrüdern fortgeblieben.

S. 144. Über die Nachbildung von Einzelheiten aus dem Phantasus in den Serapionsbrüdern vgl. Franzos' deutsche Dichtung, Bd. VII, S. 289. Auch sonst sind in dem citierten Aufsatze noch mehrere kleine Nachweise zu finden. — Über Hoffmann und Walther Scott vgl. Hitzig, II, 116 ff.

S. 146. Auch ein persönliches Vorbild hatte Klein Zaches, Hitzig, II, 110.

S. 153. Der „Vorläufige Bericht" Hoffmanns über den Freischütz steht in Nr. 74 der Vossischen Zeitung von 1821 (21. Juni) unmittelbar vor Webers bekannter Erklärung; die Recension selbst in Stück 76 und 77 (26. u. 27. Juni). Aus der Recension hebe ich noch hervor: Hoffmann gibt als Tonart des Eingangschores Es-dur an, hat sich also um einen halben Ton verhört, ebenso bei der zweiten Arie Agathens. Die Beurteilung, die Hoffmann dem Finale des zweiten Aktes (der Wolfsschlucht) hat zu teil werden lassen, ist ebenfalls getadelt worden, allein meiner Ansicht nach nur deshalb, weil man (wie z. B. Max Maria v. Weber) nur den ersten Satz berücksichtigt, das übrige zur Erklärung Nachgeschickte aber übersehen hat. Hoffmann sagt: „Es folgt nun der Culminationspunkt der „romantischen" Oper, für welchen vor Allen den Dekorateurs und Maschinisten der gefühlteste Dank gezollt werden muß, worin alle weiche Seelen einstimmen werden. Aber eben weil hier das Auge so übermäßig beschäftigt ist, hat das Ohr kaum Kraft, ihm zu folgen, was doch bei den düster-

wilden Musikstücken dieses Finales wohl Noth thäte: und der Componist muß uns deshalb entschuldigen, wenn wir uns noch nach den wenigen Vorstellungen nicht getrauen, seine Absichten in dieser Scene ganz zu entwickeln. Viele derselben sind uns nicht entgangen, so z. B. die sinnige Wiederholung der Melodie aus dem ersten Spott- und Schimpf-Chor, den dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint; aber eine musikalische Scene, wie diese, ist nie und nirgend geschrieben — und sie fordert darum nur verdoppelte Aufmerksamkeit, um gewürdigt zu werden!" Ich kann mit dem besten Willen in diesen Worten keine böse oder hämische Absicht entdecken; sie sprechen nur das aus, was leider heute noch auch bei den bedeutendsten Bühnen ein Jeder an der Inscenierung der Wolfsschlucht störend empfindet, daß nämlich die Aufmerksamkeit des Zuhörers beständig durch allerlei Nebendinge von der Hauptsache abgelenkt wird. — Mit den „Spitzen" oben im Text S. 155 ist namentlich die Hervorhebung des angeblichen Einflusses Spontinis gemeint, wie denn Hoffmann auch in dem Entr'-Act einen Anklang an die Vestalin finden will.

S. 155. Hoffmanns Gruß an Spontini bei dessen Ankunft in Berlin habe ich wieder aufgefunden; er ist abgedruckt in der Vossischen Zeitung vom 6. Juni 1820 und nur: E. Hfm. unterzeichnet; ich lasse ihn seinem Wortlaute nach folgen:

Gruß an Spontini.

Willkommen unter uns, du hoher herrlicher Meister! — Längst tönt dein Gesang recht in unser Innerstes hinein; dein Genius rührte seine kräftigen Schwingen und mit ihm erhoben wir uns begeistert und fühlten alle Wonne, alles Entzücken des wunderbaren Tonreiches, in dem du herrschest, ein mächtiger Fürst! — Und darum kannten und liebten wir dich auch schon längst! — Aber wer will nicht, daß der schöne Baum, dessen süße Lebensfrüchte ihn laben und stärken, in seinem Garten stehe, wer sehnt sich nicht, das, woran seine ganze Seele hängt, in seinem Hause zu haben, zu bewahren? So geht uns auch nun, da du in unserer Mitte weilst, da wir dich ganz unser nennen können, erst das Herz recht auf in voller Freude vor deinen Schöpfungen! — Ja! ganz unser bist du, denn deinen Werken entstralt in vollem Himmelsglanz das Wahrhaftige, wie den Werken unseres Händel, Hasse, Gluck, Mozart und aller der Meister, die in Wort und Ton nur echtes, edles Metall ausprägen und nicht pralen dürfen mit flimmerndem Rauschgold und nur dem Wahrhaftigen mag sich doch der echte deutsche Sinn erschließen. — Manchmal wollen uns seltsame Trugbilder foppen und mit kecker Dreistigkeit uns glauben machen, sie wären wirklich gestaltet in Fleisch und Bein, aber du kräftiger Meister! schwingst deinen mächtigen Zauberstab und zerstoben in Nichts ist der schnöde Spuk! — Laß es dir wohl seyn unter uns, reiche uns, die wir dir entgegenkommen mit offener deutscher Gemüthlichkeit, freundlich die Hand.

Nochmals willkommen, du hoher herrlicher Meister des Gesanges, tausendmal herzlich willkommen!

Berlin, den 30sten Mai 1820.

S. 155. Die Übersetzung der Olympia. Hoffmanns Bestreben bei der Übersetzung war, die Übersetzung so zu gestalten, daß in der Gesangsstimme auch kleinere Änderungen und Zusätze in den Noten vermieden würden, oder, wie er es ausdrückt (Hitzig, II, 159), „auch in den Rezitativen nicht ein Nötchen

zu ändern und die französischen Schlagwörter durch deutsche volltönende Kraftwörter tot zu schlagen.“ Er hat diese Absicht in der That durchweg erreicht, allerdings nicht ohne an einigen Stellen dem deutschen Versaccent Gewalt anzuthun. Im Übrigen läßt sich von der Übersetzung sagen, daß sie den französischen Text überall durchaus sinngemäß wiedergibt; nach Vertiefung des poetischen Ausdrucks hat Hoffmann offenbar weniger gestrebt als nach möglichster Klarheit und Präcision des Ausdrucks. Wo sprachliche Härten nur durch Verwischen des Wortsinnes der Vorlage zu vermeiden waren, hat Hoffmann lieber zu dem Ersten als zu dem Letzten gegriffen; darum fallen nicht selten undeutsche Konstruktionen und Wendungen unangenehm auf. Einige Beispiele mögen hier folgen.

I, 2.

Französischer Text.	Hoffmann.
Antigone. Cassandre.	Antigonus. Cassander.
Fille du ciel, o vertu qu'on adore Amitié sainte, je t'implore, Dans nos coeurs règne a ton tour, Que ton charme ajoute encore Aux bienfaits d'un si beau jour.	O Himmelskind, schweb herab aus rosgen Höhen, Heil'ge Freundschaft, hör' mein Flehen! Glühe auf in meiner Brust; Zauberisch mag uns umwehen Deine Wonne, deine Luft.
Cassandre.	Cassander.
Qu'ils frémissent d'Antigone Les rivaux envain jaloux Et qu'à l'ombre de mon trône Le sien brave leur courroux.	Mögen stolze Feind' erbeben, Die Antigonus bedrohn; Lorbeer-Schatten, Sieges-Leben Beut ihm Freundschaft und mein Thron.
Antigone.	Antigonus.
Oui, périssent de Cassandre Les coupables ennemis, Que le sceptre d'Alexandre Par nos mains lui soit remis.	Ja, Cassanders Feind verderbe, Treff' ihn Fluch und tiefe Schmach, Alexander's hoher Erbe Folg' dem mächt'gen Herrscher nach.

III, 2.

Französischer Text.	Hoffmann.
Olimpie.	Olimpia.
Cassandre est libre! ... ah! faut-il qu'Olimpie De ce coup imprevu qui l'arrache à la mort Accuse ou bénisse le sort? ... Que dis je malheureuse! ... et quel espoir imie De mes esprits vient s'emparer?... Quand la terre et le ciel veulent, que je l'oublie Ne saurais-je que l'adorer?	Cassander frei? Soll nennen Olimpia Das Geschick, das ihn traf, das dem Tod ihn entriß, Soll nennen sie's Heil oder Fluch? Was sag'ich! — Weh mir Aermsten! Und doch welch frevlich Hoffen, Befängt den gramverstörten Sinn! Wenn die Götter gebieten, daß ich ihn vergesse, Ha, vermag es mein liebend Herz!

Air.	Arie.
O saintes lois de la nature,	Ach! dies Gefühl der reinſten Liebe,
Je dois vous immoler mes plus doux sentimens,	Hinopfern ſoll ich es, o heilige Natur!
Oui j'obeis, je les abjure,	So ſchweiget dann ihr ſüßen Triebe!
Grands Dieux sur vos autels j'ai fait d'autres sermens.	Ihr Götter am Altar vernahmt ihr meinen Schwur;
Vous les avez reçus, d'une infortunée	Euch fleht' ich brünſtig an! Schaut nieder auf mich Armen. (sic!)
Voyez les combats, voyez la douleur	Den Kampf ſeht des Leids, ſeht den Schmerz.
Vous, qui changez ma destinée,	Ihr lenkt mein Loos, o habt Erbarmen,
Grands dieux changez aussi mon coeur.	Gebt Kraft mir, tröſtet dieſes Herz.

In dem Clavierauszuge der Olimpia (Berlin 1823) iſt dann Hoffmanns Text im Weſentlichen getreu nach dem Textbuche (Berlin 1821) abgedruckt; nur gelegentlich ſind einige kleine Änderungen vorgenommen; doch iſt es fraglich, ob dieſe noch von Hoffmann ſelbſt herrühren oder erſt nach ſeinem Tode eingefügt ſind.

S. 155. Hoffmanns Urteil über Spontinis künſtleriſche Anſchauungen, nachdem er ſie bei öfterem Zuſammenarbeiten kennen gelernt, erfahren wir durch Rellſtab, über mein Verhältniß als Kritiker zu Herrn Spontini, Leipzig 1827, S. 19 ff.: „Namentlich war es der geniale Hoffmann, der ſich mit der ganzen Lebendigkeit ſeines Geiſtes dafür (für Olimpia) intereſſirte. Allein ſchon damals wurde dieſer geiſtreiche Mann, (wie ich aus oftmaligem Geſprächen von ihm ſelbſt erfahren), über viele Äußerungen des Herrn Spontini höchſt betroffen. Hoffmann drang auf Wahrheit der Situationen, auf die möglichſt tiefſte Auffaſſung, auf die würdigſte Behandlung des Stoffes." Daß die Art, in der Spontini ſein Werk ausführte, Hoffmanns Forderungen nicht entſprach, geht aus dem von Rellſtab S. 21 berichteten Urtheil hervor, welches Hoffmann im Freundeskreiſe über die Olimpia abgab: „Das Werk könnte koloſſal werden, wenn ich dem Mann nur das einzige Wort Effect nehmen könnte; aber damit tötet er Alles." Vgl. auch die auf der gleichen Seite erwähnte Äußerung Hoffmanns: „Spontini hat zu lange in Frankreich gelebt, er muß erſt ein Deutſcher werden, dann wird er erſt etwas Tüchtiges ſchreiben."

S. 157. Das Gutachten Hoffmanns iſt nach dem Concept Hoffmanns, welches ſich auf der Goeritz-Lübeck-Bibliothek befindet, abgedruckt bei Pröhle, F. L. Jahns Leben, 2. Aufl 1872, S. 321 ff. Die amtliche Abſchrift mit den Unterſchriften der Mitglieder der Immediatkommiſſion im geh. Staatsarchiv.

S. 161. Vgl. zu der Unterſuchung gegen Hoffmann Varnhagen, Blätter aus der preußiſchen Geſchichte, Bd. II von S. 11 an. Die oben citierte Äußerung Schleiermachers, ebenda, S. 35. Zur Charakteriſierung der Stimmung in Berlin hebe ich noch folgende Stelle aus: S. 31: „Herr Staatsrat Hufeland (gemeint iſt der große Mediziner) zieht in meiner Gegenwart ſtark auf die albernen Verfolgungen des Hoffmannſchen Buches los; es ſei Schade, daß man es nun gar nicht, oder doch verſtümmelt zu leſen bekommen werde; die Regierung werde

durch Gewaltschritte gegen einen so angesehenen Mann und angesehenen Schriftsteller nur blamirt. Der König würde jede Schrift erlauben, wolle nichts unterdrücken u. s. w. Herr Staatsrat Hufeland!"

S. 163. In Gozzis König Hirsch besitzt der König Deramo eine Statue, die ihm die geheimen Gedanken der Menschen offenbart. Als er in Angela die gefunden hat, die von wahrer Liebe zu ihm erfüllt ist, vernichtet er das „Kunststück der Hölle", um sein unbedingtes Vertrauen zu ihr dadurch zu bezeugen. Ebenso verfährt Peregrinus Tyß mit dem Augenglas und die Worte, Werke X, 250 zeigen mit Deramos Rede beim Zerstören der Statue eine gewisse Ähnlichkeit.

S. 164. Die Erzählung Ludwig Devrients ist wieder abgedruckt bei A. Wellmer Nr. 18. Doch hat Wellmer den Zusammenhang mit Hoffmann nicht erkannt. Indessen liegt dieser klar am Tage, da Hoffmann, Werke XI, 179 f., das Abenteuer ganz genau wiederholt. Die Erzählung ist in Rellstabs Aufsatz über Devrient zu finden, Gesammelte Schriften, Bd. IX, S. 356 f.

S. 165. Über die Entstehung des Doppelgängers vgl. Hitzigs Vorrede zu E. T. A. Hoffmanns Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, Bd. I, S. V. Die Criminalgeschichte, die der Marquise de la Pivadière zu Grunde liegt, bei Pitaval-Richer, causes celebres et intéréssantes; eine deutsche Übersetzung auch im deutschen Pitaval (von Hitzig und Alexis, Bd. IV, S. 351 ff.).

S. 166 f. Über Haimatochare vgl. jetzt auch O. F. Walzel in der vortrefflichen Einleitung zu seiner Chamissoausgabe, Kürschners deutsche Nationallitteratur, Bd. 148, S. LXXII f.

S. 167. Die Stelle aus den Serapionsbrüdern, Werke I, 12, geht allerdings zunächst davon aus, daß es ein Zeichen des Philistrismus sei, beständig in dem gleichen Gleise fortzutraben. Doch geht aus der dort mitgetheilten kleinen Erzählung von den beiden Philosophen der S. 167 ausgedrückte Gedanke hervor.

S. 174. Einige Beispiele für die eigentümlichen stilistischen Kombinationen sind in den Bayreuther Blättern, Bd. II, 239 zusammengestellt, wo indessen die zu Grunde liegende Anschauung nicht berücksichtigt worden ist.

S. 178. Über die aus Glas gesponnenen Perücken vgl. Tieck, Novellen, Breslau 1838, Bd. VIII, S. 271.

S. 181 ff. Urteile über Hoffmann. Jean Paul, Hempelsche Ausgabe, Bd. I, S. 10. Tiecks Urteil über Hoffmann und die französische Neuromantik, Novellen Bd. VII, 222. Brentano: Steig, Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Bd. I, 344. Brentanos Werke, Bd. VIII, S. 235 ff. Heines Werke, Elsterische Ausgabe, Bd. VII, S. 595 f. Bd. V, S. 301 f. und 317. W. Müller, vermischte Schriften, Bd. V, S. 381 ff. W. Grimm: Stengel, private und amtliche Beziehungen der Brüder Grimm zu Hessen, Bd. I, S. 227.

S. 183 ff. Heinrich Heine, vgl. Keiter, Heinrich Heine 1891, S. 25, 43, 55 Die dort gegebenen Beispiele würden sich leicht vermehren lassen; auf die Wirkung, die Hoffmann namentlich auf die Gestaltung der Prosa Heines ausgeübt hat, denke ich zurückzukommen. Chamisso. Ich freue mich in der Annahme von Chamissos Beeinflussung mit O. F. Walzel a. a. O. S. CXV übereinzustimmen durch meine Nachweise aus der Brautwahl und der Datura fastuosa ist die Einwirkung Hoffmanns in diesem Falle wohl ganz außer Frage gestellt. Alexis. Die beiden zuerst genannten Novellen in der oben citierten Sammlung, Bd. I.

Gaudy. Werke, her. v. A. Müller, 1854. Der Stumme, Bd. V, S. 43 ff. Besuch bei einem Dichter, Bd. VI, S. 163 ff. Hauff. Wenn der Oberjustizrat Hasentreffer (schon der Titel erinnert an Hoffmanns Obergerichtsrat Drosselmeier) Diners gibt, bei denen für zwölf Personen gedeckt ist, während er ganz allein am Tische sitzt, sich aber benimmt, als ob die Gäste thatsächlich zugegen wären (Sämtliche Werke, 1837, Bd. VI, S. 15), so stammt auch dieses Motiv aus Hoffmann, und zwar aus dem Meister Floh, Werke, Bd. X, S. 118. Erwähnungen Hoffmanns kommen auch sonst bei Hauff vor, z. B. in den letzten Rittern von Marienburg, Werke, Bd. X, S. 185. „Er (der Doktor Zundler) stellt sich daher alle Tage zwei Stunden mit seinem Glas unter das Fenster und stellt Betrachtungen über die Menschen an, wie der selige Hoffmann in Vetters Eckfenster, nur behauptet man, mit verschiedenem Erfolg, denn der selige Kammergerichtsrath guckte durch das Kaleidoscop, das ihm eine Fee geschenkt, der Doktor Zundler aber durch ein ganz gewöhnliches Opernglas." Hebbel. Die Stellen aus Matteo, Sämtliche Werke, 1891. Bd. IX, S. 144 und 147. Tagebücher, Bd. I, S. 255 f., S. 234, S. 129. Storm. Die beiden letzten der drei Nachweise schon bei E. Schmidt, Charakteristiken, S. 457. R. Wagner, gesammelte Schriften, Bd. IV, S. 331.

S. 5, Z. 1 v. u. und S. 6, Z. 16 v. o. lies: Amadeus für: Amadäus.
S. 77, Z. 3 u. 4 v. u. lies: mit der Jahreszahl 1814 für: 1815.
S. 176, Z. 1 v. u. lies: Stamm für: Namen.

Namen-Register.

Alexis, Willibald 185.
Apel 183.
Arnim, Achim v. 125. 183. 186.

Bach, Johann Sebastian 74.
Bach, Philipp Emanuel 7.
Beethoven 43. 65 ff. 71 ff. 74. 80. 153.
Beresford 100.
Berger, L. 124.
Bernhardi 124.
Blücher 9.
Bordoni, Faustina 29.
Braun, C. A. P. 70.
Breitkopf 85.
Brentano 36. 39. 43 f. 125. 182. 186.
Brühl 112.
Byron 144.

Calderon 43. 48 f. 51. 63 f. 72.
Callot 75 ff. 163. 186.
Catel, L. 111.
Cazotte 36.
Chamisso 36. 56. 64. 104. 111. 124 ff. 166 ff. 184 f.
Cherubini 23. 57. 67.
Cervantes 80.
Claudius, Matthias 182.
Collin, J. H. v. 72.
Contessa 128.
Copernikus 3.
Cortona, Pietro da 38.
Cuno 60.

Dach, Simon 3.
Devrient 125 ff. 164.
Diderot 80. 127.
Dittersdorf 73.
Dörffer, Hoffmanns Großvater 5.
Dörffer, O. W., Hoffmanns Onkel 6 ff. 68.
Dörffer, Sophie, Hoffmanns Tante 7.
Dürer, Albrecht 38.
Durante, Francesco 56.

Eichendorff 186.

Fioravanti 71. 131.
Fouqué 36. 56. 64. 68. 105 f. 111. 120 f. 124 f. 129.
Freytag, Gustav 167.
Friedrich Wilhelm, der große Kurfürst 2.
Friedrich Wilhelm II. 24.
Friedrich Wilhelm III. 155. 160. 162.

Gaudy 185 f.
Gluck 23. 46. 56. 81 f. 155.
Gneisenau 9.
Goethe 4. 14. 25. 80. 127. 181 f.
Gottsched 3.
Gounod 109.
Gozzi 44. 97 ff. 127. 163.
Grabbe 185.
Grillparzer 56.
Grimm, Wilhelm 183.
Grosse 15. 36.

Hackert 115.
Händel 56.
Haftitius 137.
Hamann 3. 4.
Hardenberg, Staatskanzler 9. 85. 160.
Hasse 29.

Hatt, Frau 14. 15. 18 ff. 117. 168.
Hauff 186.
Haydn, Joseph 31. 69.
Hebbel 180. 186 f.
Heine 182 f. 184.
Herder 3 f.
Hippel, Th. G. v., der Humorist 4.
Hippel, Th. G. v. 8 ff. 12 ff. 16 ff. 20 ff. 25. 33 f. 41. 83. 85. 89. 90. 115. 116. 156. 162. 168.
Hitzig 35 f. 40. 54. 56. 68. 93. 104. 128 f. 134. 146. 148. 183.
Hoffmann, W. W., Hoffmanns Vater 5 ff.
Hoffmann, Cecilia, Hoffmanns Tochter 54 f.
Hogarth 75.
Holbein 19. 63. 68. 126.
Horn, Franz 124.
Hugo, Victor 182.

Jahn, Friedrich Ludwig 156 ff.
Janke 157.
Iffland 15. 55.
Immermann 64.
Julia, Hoffmanns Geliebte 61 f. 74. 81. 151.

Kamptz, v. 156 ff. 159 f. 162.
Kant 3 f.
Keller, Gottfried 188 f.
Kircheisen, v. 157 f. 159 f.
Kind 86 f.
Klein, W. 124.
Kleist, Heinrich v. 117 f. 144. 180.
Klindworth 161.
Knarapanti 161. 163.
Kolbe 136.
Koreff 128 f.
Kotzebue 32. 81.
Kunz 62. 68. 74 f. 77. 81. 140.

Leo, Leonardo 56.
Lewis 119.
Lichtenberg 75.
Lieber 157 f.
Liszt, Franz 191.
Lope de Vega 48.
Lortzing 108 f. 190.
Ludwig, Otto 174. 187 f.

Marschner 191.
Mehul 71 f.
Mendelssohn, Felix 31.
Meyer, Konrad Ferdinand 179.
Meyerbeer 109.
Molière 127.
Molinari 19.
Mozart 14. 23. 29 ff. 34. 38. 45. 46. 47. 49. 50. 52 f. 67. 69. 82 f. 153. 155.
Müller, Maler 64.
Müller, Wilhelm 182 f.
Musäus 23.

Neumann 56.
Nicolai, Friedrich 22.
Novalis 36. 40. 61. 81. 134.

Oehlenschläger 129.

Paer, Fernando 71.
Papke 159.
Piccini 23.
Podbielsky 8.
Polenz, Georg v. 2.
Pückler, Graf 162.
Pustkuchen 71.

Rabelais 32.
Rellstab 124.
Richter (Jean Paul) 16. 39 f. 77. 182.
Robert, Ludwig 56.
Rochlitz 62 f. 77. 79. 85.
Romberg 70.
Rorer, Micheline, Hoffmanns Frau 19 ff. 27. 28 f. 168.
Rousseau 10.

Salvator Rosa 142 f.
Scarron 86.
Scott 144.
Shakespeare 25. 29. 72. 127.
Scharnhorst 10.
Scheffel 189.
Schelling 36.
Schlegel, A. W. 29. 33. 36. 48.

Schlegel, Fr. 23. 33.
Schleiermacher 23. 161.
Schiller 4. 15. 33. 36. 88. 117. 127.
Schinkel 111.
Schubert, Franz 31. 67.
Schubert, G. H. 133. 172.
Schuckmann, v. 161.
Schulz (Friedrich Laun) 86 f.
Schulze 159.
Schumann, Robert 31. 191 ff.
Seidel, Heinrich 189.
Sekonda 77. 85 ff.
Soden, Graf 56. 64.
Spohr 31. 109.
Spontini 154. 155.
Steffens 36.
Storm, Theodor 179. 188 f.

Tieck 15. 22 f. 33. 36 ff. 81. 96. 97 f. 102. 115. 124 f. 131. 132. 144. 148 f. 182.
Tzschoppe 161.

Varnhagen 56.
Veith 124.
Vöthöry 17. 117.
Voß, Julius v. 19.

Wackenroder 22 f. 33. 38 ff. 79. 174.
Wagenseil, v. 135. 139.
Wagner, Richard 193.
Wannowski 8.
Weber, B. A. 70.
Weber, Carl Maria v. 72. 86. 112. 153 ff.
Weber, Max Maria v. 156.
Weisflog 36. 183.
Werner, Zacharias 28. 40 ff. 45 f. 52. 81.
Wildenbruch 188. 189.
Wilms, J. W. 70.
Wilmanns 161.
Winkler (Theodor Hell) 86.
Witt, Friedrich 69.
Wormskiöld 167.

Zastrow, v. 27.

Verlag von Leopold Voss in Hamburg, Hohe Bleichen 34.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben von

Prof. Berthold Litzmann in Bonn.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. *M.* 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen."** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. *M.* 2.40.

III. **Der Laufer Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. *M.* 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Kloster-Dramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. *M.* 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. *M.* 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn von Vincke. 1893. *M.* 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. *M.* 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. *M.* 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters, 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. *M.* 3.50.

Verlag von **Leopold Voss** in **Hamburg**, Hohe Bleichen 34.

Das deutsche Drama

in den

litterarischen Bewegungen der Gegenwart.

Vorlesungen, gehalten an der Universität Bonn

von

Berthold Litzmann,

Professor der neueren deutschen Litteraturgeschichte.

Zweite Auflage. 1894.

Preis brosch. M. 4.—; geb. M. 5.—.

Aus einigen Besprechungen, deren an hundert vorliegen, die durchweg günstig sind:

Berliner Neueste Nachrichten. . . So möge denn das Buch Eingang finden in recht viele Häuser und möge die Begeisterung für deutsches Wesen und deutsche Kunst, die so zündend daraus spricht, in den Herzen unserer Besten ein Echo finden. Es ist ein Buch, von dem man nur bedauert, daß nicht auch die anderen Dichtungsgattungen darin behandelt sind. Aber wir wollen die Hoffnung nicht aufgeben, daß sich Litzmann noch einmal auch an diese Aufgaben macht . . . Carl Busse.

Kieler Zeitg. . . Das Buch ist durch Frische und Lebendigkeit der Darstellung ebenso ausgezeichnet, wie durch ein umsichtiges, Licht und Schatten nach gewissenhafter Prüfung verteilendes Urteil. Wäre es objektiv, würde es langweilig sein; es ist aber höchst interessant und ganz charmant zu lesen, weil da ein aufmerksamer Beobachter der zeitgenössischen Litteratur, der zugleich ein feiner Kenner der früheren Epochen ist, offen seiner Liebe und seinem Hasse, also seinem subjektiven Empfinden und Denken, lebendigsten Ausdruck verleiht. Das Werkchen ist zu den erfreulichsten, klärendsten und anregendsten Erscheinungen der Gegenwart zu zählen . . . . B.

Kölnische Ztg. . . Wir haben eine gedrängte Skizze der Litzmannschen Vorlesungen gegeben, ihren Gedankenreichtum nur ganz flüchtig andeuten können. Des Inhaltes ist die Form würdig; sie ist klar, plastisch, oft von poetischem Schwung und stellt — es ist eben geschriebener mündlicher Vortrag — eine lebendige Beziehung zwischen Lehrer und Verfasser her . . . .

Hamburger Nachrichten. . . Die Lektüre dieses Buches wirkt ungemein erfrischend. Ist es schon die wissenschaftliche Gediegenheit, sowie die durch die Form (der Vorlesung) bedingte erhöhte Bewegtheit des Tones, was das Interesse des Lesenden mächtig anregt und befördert, so gesellt sich hierzu auch noch der gesunde, nationale Sinn des Vortragenden. Alle diese Vorzüge sichern dem Werke eine aufklärende und ausgleichende Tendenz, die Jedem, dem es nur ernsthaft um Verständigung auf künstlerischem und litterarischem Gebiete zu thun ist, auch hauptsächlich zur Verständigung verhilft. W.

Kreuz-Ztg. . . In der Form sind sie (die Vorlesungen) so allgemeinverständlich und so anziehend, daß ihnen ein großer Leserkreis sicher ist . . . . Das litterarische Urteil des Verfassers teilt der Rezensent fast in allen Stücken. . . Wer sich über die dramatische Litteratur der Gegenwart nach ihren ästhetischen Tendenzen unterrichten und sich über ihren inneren Zusammenhang wie ihre Stellung in der Geschichte der Litteratur überhaupt ein klares Urteil bilden will, dem kann Litzmanns Buch die besten Dienste leisten. M.—F.

Rhein. Kurier. . . Wir empfehlen das Buch allen denen, die sich über die litterarische Bewegung der letzten beiden Dezennien orientieren wollen und ein die Hauptmomente zusammenfassendes Buch einem Werke vorziehen, das viel Nebensächliches als unnötigen Ballast mit sich schleppt.

SEP 8 - 1944